



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ-ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Π.Μ.Σ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Β. ΠΟΛΙΤΟΠΟΥΛΟΣ
Α.Μ. 201233

Μνημειακή ζωγραφική στην λατινοκρατούμενη Αττική και η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας

Επιρροές - σχέσεις με κέντρα και περιφέρεια - τεχνολογικές παρατηρήσεις - ιδιαιτερότητες

ΕΡΓΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΚΤΗΣΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΤΙΤΛΟΥ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ ΣΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ



ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γ. ΠΑΛΛΗΣ, Λέκτωρ (Επόπτης)

Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Καθηγήτρια

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Αν. Καθηγήτρια

ΑΘΗΝΑ 2017

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ-ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Π.Μ.Σ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Β. ΠΟΛΙΤΟΠΟΥΛΟΣ
Α.Μ. 201233

Μνημειακή ζωγραφική στην λατινοκρατούμενη Αττική και η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας

Επιρροές - σχέσεις με κέντρα και περιφέρεια - τεχνοτροπικές παρατηρήσεις - ιδιαιτερότητες

ΕΡΓΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΚΤΗΣΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΤΙΤΛΟΥ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ ΣΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ : Γ. ΠΑΛΛΗΣ (*Λέκτωρ Βυζαντινής Αρχαιολογίας*)

Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ (*Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας*)

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ (*Αν. Καθηγήτρια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Επιγραφικής*)

ΑΘΗΝΑ 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 6
ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΤΗΝ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ	σελ. 11
Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ	σελ. 15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	σελ. 17
Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ	σελ. 17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	σελ. 24
Α. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ	σελ. 24
Β. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΣΤΟΥΣ ΝΑΟΥΣ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ	σελ. 34
ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ	σελ. 34
ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑ	σελ. 39
ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ ΚΑΛΑΜΟΥ	σελ. 48
ΑΣΚΗΤΑΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΠΑΤΑΠΙΟΥ	σελ. 50
ΠΑΝΑΓΙΑ ΑΘΗΝΙΩΤΙΣΣΑ	σελ. 51
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	σελ. 54
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ	σελ. 57
ΧΑΡΤΗΣ	σελ. 58
1.ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ, (ΠΕΤΑ), ΚΕΡΑΤΕΑ	σελ. 59
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 59
2.ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΑΡΑΜΠΑ, ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ	σελ. 60
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 60
3. ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΑΘΗΝΙΩΤΙΣΣΑ	σελ. 61
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 63
4.ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ, ΘΗΣΕΙΟ	σελ. 65
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 66
5. ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΛΥΒΙΩΝ	σελ. 66
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 68
ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ	σελ. 72
6.ΣΠΗΛΙΑ ΠΕΝΤΕΛΗΣ	σελ. 76
ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ	σελ. 77
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 77
ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ	σελ. 81
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 81
7. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑ	σελ. 85
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 86
8.ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ ΣΤΙΣ ΑΦΙΔΝΕΣ	σελ. 87
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 87
9.ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ ΩΡΩΠΟ	σελ. 88
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 88
10.ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΚΑΛΑΜΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ	σελ. 90
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 91

11.ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΕΓΑΡΩΝ	σελ. 94
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 95
12.ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ «ΟΡΚΟ»	σελ. 96
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 97
13.ΑΓΙΟΙ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΣΥΚΑΜΙΝΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ	σελ. 98
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 99
14.ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΑΡΩΝΙΚΟΥ	σελ. 100
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 101
15.ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, ΠΛΑΚΑ	σελ.102
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 102
16.ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ ΔΑΓΛΑ ΣΤΟ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ	σελ. 103
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 104
17.ΠΑΝΑΓΙΑ ΣΤΗΝ ΜΕΡΕΝΤΑ	σελ. 107
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 109
18.ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΒΑΡΥΜΠΟΜΠΗΣ	σελ. 112
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 113
19.ΣΩΤΗΡΑΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟΝ ΕΛΑΙΩΝΑ ΜΕΓΑΡΩΝ	σελ. 114
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 114
20.ΣΩΤΗΡΑΣ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ	σελ. 116
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 118
21.ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ «ΚΑΡΔΑΤΑ»	σελ. 123
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟ	σελ. 124
22.ΑΣΚΗΤΑΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΠΑΤΑΠΙΟΥ	σελ. 126
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 127
23.ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ (ΑΓΙΑ ΣΩΤΗΡΑ) ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ	σελ. 128
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 128
24.ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ Ο ΝΗΣΤΕΥΤΗΣ ΑΧΑΡΝΩΝ	σελ. 130
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 131
25.ΟΜΟΡΦΟΚΛΗΣΙΑ ΣΤΟ ΓΑΛΑΤΣΙ	σελ. 132
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟ	σελ. 134
26.ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ ΜΕΓΑΡΩΝ	σελ. 144
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 144
27.ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ, ΜΑΖΙ ΜΕΓΑΡΩΝ	σελ. 145
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 145
28.ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ ΣΤΟ ΣΤΑΡΟΠΑΖΑΡΟ	σελ. 146
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	σελ. 146
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	σελ. 147
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 149
ΕΙΚΟΝΕΣ	σελ. 186

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους σταυροφόρους της Δ' Σταυροφορίας στις 13 Απριλίου του 1204, αποτελεί ένα γεγονός καταλυτικής σημασίας και σηματοδοτεί την απώλεια της πολιτικής, διοικητικής, θρησκευτικής αλλά και καλλιτεχνικής πρωτεύουσας της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Οι επιπτώσεις του γεγονότος αυτού, όπως είναι λογικό, είναι πολυδιάστατες. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να διερευνηθούν οι ενδεχόμενες συνέπειες της λατινικής κατάκτησης στην εξέλιξη της μνημειακής ζωγραφικής (και ιδιαιτέρως στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας) στους ναούς της Αττικής κατά την περίοδο αυτή.

Η Λατινοκρατία στην Αττική, που αποτελεί το χρονικό πλαίσιο της έρευνας, ξεκίνησε το 1205 με την παράδοση της πόλεως και την ίδρυση του δουκάτου των Αθηνών από τον Όθωνα de la Roche (1205-1225) και έληξε το 1456 με την κατάληψη της περιοχής από τους Οθωμανούς. Τα γεωγραφικά όρια της παρούσας μελέτης ταυτίζονται με την έκταση του ηπειρωτικού τμήματος του σημερινού νομού Αττικής.

Συνήθως χρησιμοποιούνται στην βιβλιογραφία εναλλάξ οι όροι «φραγκοκρατία» και «λατινοκρατία», οι οποίοι θεωρούνται ταυτόσημοι¹. Ειδικότερα ο όρος φραγκοκρατία εισήχθη στην ελληνική βιβλιογραφία από τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο², ο οποίος επηρεάστηκε προφανώς από τα έργα του Karl Hopf³ (τον οποίο μελέτησε συστηματικά) στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και του William Miller⁴ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Οι Φράγκοι όμως ήταν ένα μόνο από τα πολλά φύλα των κατακτητών⁵. Αντίστοιχα «κρατίδια» ίδρυσαν επίσης Βουργουνδοί, Φλαμανδοί, Γενουάτες, Λομβαρδοί, Βενετοί, Καταλανοί, Φλωρεντίνοι, Ναβαρραίοι, Ναΐτες και Ιωαννίτες Ιππότες⁶. Ο όρος «λατινοκρατία»

¹Σχετικά με την ορολογία της περιόδου βλ. Ν. ΚΟΝΤΟΣΟΠΟΥΛΟΣ, Το εθνικό όνομα Φράγκος και τα παράγωγά του, ΛΔ, 18 (1993), σελ.81. Α. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Λατινοκρατία-Φραγκοκρατία μετά το 1204 μ.Χ. Όροι ταυτόσημοι; Ένα βιβλιογραφικό δοκίμιο για τους πρώτους αιώνες των δυτικών κυριαρχιών στον ελλαδικό χώρο, *Βυζαντιακά*, 23 (2003).

²Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Εν Αθήναις, 1860 (1925¹), τόμ. 5.

³Σχετικά με το έργο του Hopf βλ. Ρ. WIRTH, Hopf, Carl, *NDB*, Band 9. Duncker & Humblot, Berlin 1972.

⁴ΟΥΪΛΙΑΜ ΜΙΛΛΕΡ (μετάφρ. Σπυρ. Π. Λάμπρου), *Ιστορία της Φραγκοκρατίας εν Ελλάδι (1204-1566) / μετά προσθηκών και βελτιώσεων*, Εν Αθήναις Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, 1909-1910.

⁵ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Λατινοκρατία-Φραγκοκρατία, σελ.206.

⁶Α. ΣΑΥΒΙΔΕΣ-Β. ΗΕΝΔΡΙΚΧ, *Introducing Byzantine history: a manual for beginners* (Herodotos, 2001)–ελληνική μετάφρ.: *Εισαγωγή στη βυζαντινή ιστορία 284-1461 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη, Αντ. Σταμούλης/ Ηρόδοτος, 2001, σελ. 48-49.

είναι ευρύτερος από άποψη πολιτισμικού και θρησκευτικού περιεχομένου από τον περιοριστικό φυλετικά όρο «φραγκοκρατία», καθώς περιγράφει την κοινή συνιστώσα των κατακτητών, που ήταν η υπαγωγή τους στην Εκκλησία της Ρώμης⁷. Για τον λόγο αυτό προτιμάται στην παρούσα μελέτη.

Μέχρι και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα το ενδιαφέρον για τα βυζαντινά μνημεία της Αττικής γενικά, μονοπωλούσε για μεγάλο χρονικό διάστημα το, δικαίως, εμβληματικό καθολικό της μονής Δαφνίου. Την δεκαετία του 1930 ο Αν. Ορλάνδος προέβη στην πρώτη διεξοδική καταγραφή των μεσαιωνικών μνημείων της Αθήνας και των περιχώρων⁸, ενώ την δεκαετία του 1960 ο Μ. Χατζηδάκης, ως έφορος των Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, προέβη σε συστηματικές προσπάθειες για τον καθαρισμό και την συντήρηση των τοιχογραφιών των ναών της Αττικής και επέδειξε ενδιαφέρον για την ζωγραφική που διατηρούσαν⁹. Έκτοτε το θέμα άρχισε να ενδιαφέρει περισσότερο τους ερευνητές¹⁰. Ιδιαίτερως εκτεταμένη και πολύτιμη είναι η μελέτη για τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Αττικής, που δημοσίευσαν οι Χ. Μπούρας, Αθ. Καλογεροπούλου και Ρ. Ανδρεάδη το 1969¹¹. Το 2001, αλλά και νωρίτερα, η Ελ. Γκίνη-Τσοφοπούλου επικεντρώθηκε στην μελέτη των μνημείων της περιοχής των Μεσογείων¹², ενώ και η ευρύτερη περιοχή των Μεγάρων διερευνήθηκε διεξοδικά από την Ι. Στουφή- Πουλημένου. Με την

⁷ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Λατινοκρατία-Φραγκοκρατία, σελ.187.

⁸Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ΕΜΜΕ*, τομ. Α', Β', Γ', (1927-1933).

⁹Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ώρωπό, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Α' 1959 (1960), σ. 87 κ.έ. Του ίδιου, *Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce, L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopocani 1965, Beograd 1967*, σ. 59 κ.ε.

¹⁰Ενδεικτικά βλ. : Μ. GRIGORIADOU, *Peintures murales du XIle siècle en Grèce* (άδημ. Thèse de doctorat de troisième cycle), Paris 1968, Α. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971. ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησιών της Σπηλιάς της Πεντέλης, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Ζ' 1973-1974 (1974), σ. 79-115. Ν. COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Saint-Pierre de Kalynia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta: Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976. D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Η' 1975-1976 (1976), σ. 145 κ.ε. Μ.ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο, σ. 199. Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007, ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010, κ.ά.

¹¹Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρ. ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969. C.BOURAS-A.KALOYEROPULOU-R. ANDREADI, *Churches of Attica*, Athens 1970.

¹²Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα από τη συντήρηση των βυζαντινών μνημείων στα Μεσόγεια, *Πρακτικά της Γ' Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής*, Καλύβια 1988, σ. 431-443. Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Τα Μεσόγεια από την επικράτηση του χριστιανισμού έως την οθωμανική κατάκτηση, *Μεσογαία*, Αθήνα 2001. Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Διαδρομές σε Βυζαντινά Μνημεία των Μεσογείων*, έκδ. Υπουργείου Πολιτισμού-1ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Αθήνα 2006.

ευκαιρία των ανασκαφών που έγιναν την τελευταία εικοσαετία, εξαιτίας των μεγάλων έργων υποδομής που έλαβαν χώρα, μελετάται πλέον συστηματικά και η περιοχή των Αθηνών¹³. Έτσι «ανακαλύπτονται» διαρκώς ναοί που χρονολογούνται στην περίοδο της Λατινοκρατίας και καθίσταται πρόδηλο πως υπάρχει ακόμα πλούσιο υλικό προς έρευνα.

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στο εικονογραφικό θέμα της Δευτέρας Παρουσίας, καθώς πρόκειται για μια σύνθετη, πολυπρόσωπη, αφηγηματική παράσταση, η οποία βρίσκεται σύνθετων συμβολισμών και πολύπλοκων θεολογικών ερμηνειών, που συναποτελούν την έκφραση της χριστιανικής εσχατολογικής διδασκαλίας. Την έρευνα έχουν απασχολήσει η γένεση, η εξέλιξη καθώς και οι πλούσιες ιδεολογικές και εικονογραφικές πηγές που, κάθε μια αυτόνομα ή σε συνδυασμό, καθόρισαν την βασική δομή της παράστασης και επέδρασαν στην εξέλιξή της συνολικά, αλλά και στα επιμέρους θέματά της¹⁴. Η Δευτέρα Παρουσία δεν αποτέλεσε σε καμία χρονική περίοδο απαραίτητο στοιχείο του εικονογραφικού προγράμματος ενός ναού. Είναι

¹³Για την σχετική βιβλιογραφία της τελευταίας εικοσαετίας βλ. Γ. ΠΑΛΛΗΣ, Τοπογραφικά του αθηναϊκού πεδίου κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο (9ος-12ος αι.), *ΒυζΣύμμ.* 23 (2013), σ. 105, υποσημ. 1, σ. 106, υποσημ. 2.

¹⁴Ενδεικτική βιβλιογραφία: στο λ. Jugement Dernier, *DACL* (τομ. 81), σ.279 - 288. G. VOSS, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884, σ. 64 - 75. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 82 - 86. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantine*, Paris 1936., 249 – 259, A. GRABAR, *L'iconoclasm byzantine*, Dossier Archeologique, Paris 1957, σ. 237 - 238. A. GRABAR, *Les voies de la creation en Iconographie chretienne. Antiquite et Moyen - Age*, Paris 1979, σ. 153 - 155. G. MILLET, *La Dalmatique du Vatican. Les elus, images et croyances*, Paris (P.U.F.) 1945, σ. 13 - 36. A. COCAGNAK, *Le Jugement Dernier dans l'art*, Paris 1955. D. HEMMERDIGNER - ILIADOU, Les donnees archeologiques dans la version grecque des sermons de St. Ephrem le Syrien, *Cah* 13 (1962), σ. 29 – 37. B. BRENK, Die Anfänge des byzantinischen Weltegerichtsdarstellung, *BZ* 57 (1964), σ. 106 - 126. B. BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbilder* [Wiener Byzantinische Studien 3], Wien 1966. K. PAPAPOULOS, Kreidl's review of Brenk's Tradition und Neuerung, *JOB XVI* (1967), σ. 343 – 348. L. REAU, *Iconographie de l'art chretien*, τομ. II, Paris 1957, σ.727 - 754. P. MIJOVIC, Personnification des sept peches mortels dans le Jugement Dernier a Sopocani, *L'artbyzantin du XIIIe siecle. Symposium de Sopocani, Sopocani - Novi Pazar 18 - 25 Septembre 1965*, [ed. V. J. Djuric] Beograd 1967, σ. 239 - 248. MOURIKI, An unusual, ιδιαίτερα σ. 146 - υποσημ. 3 όπου δίνεται πλούσια βιβλιογραφία). B. GUEORGUIEV, Le Jugement dernier et le Triode du Careme, *Cah Balk* 6 (1984), (Contribution a l'etude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post - byzantin. Sous la direction de Tania Velmans), σ. 281 – 288, M. GARIDIS, *Etudes sur le Jugement Dernier post -byzantin, du XVe a la fin du XIXe siecle. Iconographie. Esthetique*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 22 - 29. ANGHEBEN M., Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat, *Cah Arch* 50 (2002), σ. 105-34. N. P. ŠEVČENKO, Some images of the Second Coming and the fate of the soul in Middle Byzantine Art, DALY ROBERT J., SJ. (επιμ.) *Apocalyptic thought in early Christianity*, (Holy Cross Studies in Patristic Theology and History), Grand Rapids, Michigan 2009, σ.250-272.

ενδιαφέρον λοιπόν να εξετασθεί κατά πόσο οι καλλιτέχνες που εργάστηκαν στην λατινοκρατούμενη Αττική την ιστόρησαν και με ποια συχνότητα. Στις περιπτώσεις που αυτό συνέβη, θα διερευνηθεί εάν ακολούθησαν τα έως τότε καθιερωμένα εικονογραφικά πρότυπα, εάν υπήρχαν αποκλίσεις και πώς θα μπορούσαν να ερμηνευθούν οι όποιες ιδιαιτερότητες που ενδεχομένως παρατηρούνται. Θα διερευνηθεί επίσης κατά πόσον η επιλογή του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος σχετίζεται με τους κτήτορες και τους δωρητές ή με ενδεχόμενη ιδιαίτερη χρήση του μνημείου.

Προκειμένου να αποτυπωθεί το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου, κρίνεται απαραίτητη η συνοπτική παρουσίαση των πολιτικών, στρατιωτικών και εκκλησιαστικών εξελίξεων της περιόδου της λατινοκρατίας της περιοχής της Αττικής. Με τον τρόπο αυτό θα διαφανούν οι επιπτώσεις που ενδεχομένως να είχαν τα γεγονότα στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου, τόσο από ποιοτικής όσο και από ποσοτικής άποψης.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε δύο κεφάλαια. Στο πρώτο θα περιγραφούν τα γενικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και οι ενδεχόμενες ιδιαιτερότητες της ζωγραφικής της περιόδου, η ύπαρξη ενδεχομένων εργαστηρίων και χορηγών και οι σχέσεις με τις καλλιτεχνικές τάσεις όπως αυτές διαμορφώνονται στα κέντρα και την περιφέρεια.

Οι παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας που σώζονται σε ναούς της λατινοκρατούμενης Αττικής θα εξετασθούν αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο. Η παράσταση εικονογραφείται σε πέντε μόνο ναούς. Στον Άγιο Πέτρο Καλυβίων (Κ5) και στον Άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά (Κ7) διατηρούνται σχεδόν ακέραιες, έχουν συντηρηθεί, έχουν μελετηθεί εκτεταμένα και έχουν δημοσιευθεί επαρκώς. Στον Άγιο Νικόλαο στο κοιμητήριο Καλάμου (Κ10) η παράσταση σώζεται αποσπασματικά και οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι επιγραμματικές. Στην Παναγία Αθηνιώτισσα στην Ακρόπολη των Αθηνών (Κ2) και στο ασκηταριό του Αγίου Παταπίου (Κ22) σώζονται αποσπασματικά με σημαντικές εκτεταμένες φθορές και δεν προσφέρονται για εμπειριστατωμένη εικονογραφική και τεχνοτροπική μελέτη. Με βάση αυτά τα δεδομένα η εξέταση θα γίνει ξεκινώντας από αυτές που σώζονται καλύτερα, με πρώτο τον Άγιο Πέτρο, όπου διατηρείται η πληρέστερη όλων. Η ιεράρχηση αυτή θεωρήθηκε μεθοδολογικά ορθότερη από την χρονολογική, ώστε να

προσφερθεί εξ αρχής η πληρέστερη εικόνα για την εικονογραφική ανάπτυξη της παράστασης, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην λατινοκρατούμενη Αττική.

Στο τελευταίο τμήμα της παρούσας μελέτης παρατίθεται κατάλογος των μνημείων που τοιχογραφήθηκαν την περίοδο της Λατινοκρατίας και βρίσκονται στην περιοχή της Αττικής, προκειμένου να διαμορφωθεί μια συνολική εικόνα των χαρακτηριστικών της ζωγραφικής της περιόδου. Καταβλήθηκε προσπάθεια να παρουσιαστούν με χρονολογική σειρά με βάση την εικονογράφησή τους, στον βαθμό που αυτό είναι εφικτό. Η κατάταξη αυτή δεν μπορεί να είναι απόλυτα ακριβής, καθώς σπανίως σώζονται επιγραφές, που να οδηγούν σε βέβαια χρονολόγηση, η οποία συνήθως γίνεται με βάση τεχνοτροπικά στοιχεία. Καταγράφονται συνοπτικά τα αρχιτεκτονικά στοιχεία των μνημείων, περιγράφεται το εικονογραφικό τους πρόγραμμα, το οποίο και αναλύεται τεχνοτροπικά. Τέλος επισημαίνονται ιδιαιτερότητες και δυτικές επιρροές, εάν αυτές υπάρχουν.

Επισημαίνεται πως κατά την εξέταση του υλικού διαπιστώθηκε πως σε κάποιες περιπτώσεις οι ναοί ήταν δημοσιευμένοι και επαρκώς μελετημένοι, ενώ σε άλλες ήταν γνωστοί στην βιβλιογραφία μόνο από μια παλαιά, απλή και σύντομη αναφορά. Δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις, ευτυχώς σπάνιες, όπου οι μελέτες παρέθεταν διαφορετικά έως και αντιφατικά στοιχεία, τόσο σχετικά με την εικαζόμενη χρονολόγηση, όσο ακόμα και με την ύπαρξη ή μη τοιχογραφικού διακόσμου. Δυστυχώς η πλειοψηφία των ναών που μελετήθηκαν δεν είναι προσβάσιμοι, καθώς είτε έχουν πλέον καταρρεύσει, είτε βρίσκονται σε φάση αναστήλωσης, είτε έχουν «ευπρεπιστεί» μετά την δημοσίευσή τους από τα κατά τόπους ενοριακά συμβούλια, χωρίς την άδεια και την επίβλεψη της αρμόδιας εφορείας βυζαντινών αρχαιοτήτων. Συνεπώς η μελέτη στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στα διαθέσιμα βιβλιογραφικά δεδομένα.

ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΤΗΝ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ

Η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους σταυροφόρους της Δ΄ Σταυροφορίας στις 13 Απριλίου του 1204, αιφνιδίασε τους Βυζαντινούς. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Νικήτας Χωνιάτης, εκφράζοντας τον μεσαιωνικό τρόπο σκέψης, που αρέσκεται να αναζητά μεταφυσικές ερμηνείες σε γεγονότα υψίστης σημασίας, αναφέρει με έκπληξη πως κανένας οίωνός δεν προανήγγειλε την καταστροφή της βυζαντινής πρωτεύουσας¹⁵. Με την άλωση ξεκινά για πολλές περιοχές της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας η περίοδος της Λατινοκρατίας, η χρονική διάρκεια της οποίας δεν βρίσκει απολύτως σύμφωνους τους ερευνητές, καθώς δεν αποτελεί μια ομοιόμορφη και αδιάλειπτη κατοχή (υπήρξαν περίοδοι που διακόπηκε προσωρινά για να συνεχιστεί αργότερα κάτω από νέες συνθήκες). Η έναρξή της τοποθετείται στο 1204 συμβατικά, μολονότι είχε προηγηθεί η κατάκτηση της Κύπρου από τον Ριχάρδο τον Λεοντόκαρδο το 1191¹⁶. Η Κωνσταντινούπολη ανακτήθηκε από τους Βυζαντινούς το 1261, η λατινική παρουσία όμως τερματίστηκε οριστικά στον ελλαδικό χώρο είτε το 1566, είτε το 1669, ή τέλος το 1797, όταν καταλύθηκε το βενετικό κράτος που διέθετε και τις τελευταίες λατινοκρατούμενες κτήσεις μέσα στον ελλαδικό χώρο από τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη¹⁷.

Η «λεπτόγεως Αττική» της εποχής του Θουκυδίδη, υπήρξε σημαντική επαρχία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας με αξιόλογη αγροτική και βιοτεχνική παραγωγή. Ειδικότερα η πόλη των Αθηνών, από την οποία εξάλλου κατάγονταν δύο σημαντικές αυτοκράτειρες η Ειρήνη η Αθηναία και η συγγενής της Θεοφανώ¹⁸, συνυφασμένη άρρηκτα με το κλασικό της παρελθόν, παρέμεινε κέντρο εκπαίδευσης στα πρώτα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Το πάλαι ποτέ «κλεινόν άστυ», όπως η αττική ύπαιθρος, μετά τις αλλεπάλληλες βαρβαρικές επιδρομές και τις καταστροφές που υπέστη, γνώρισε μια περίοδο ηρεμίας και σχετικής ευημερίας την

¹⁵Ν. ΧΩΝΙΑΤΗΣ, Χρονική Δίηγησις, J. VAN DIETEN, (επιμ.), *Nicetae Choniatae historia*, *CFHB* 11, Berlin 1975, σελ. 586.

¹⁶Θ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, Το Μεσαιωνικό Βασίλειο της Κύπρου, *ΙΕΕ*, Εκδοτική Αθηνών, τομ. Θ (1980), σελ.301-302.

¹⁷ΣΑΒΒΙΔΗΣ Α., *Λατινοκρατία-Φραγκοκρατία*, σελ.187.

¹⁸Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ενδεχομένως την ύπαρξη τοπικής αριστοκρατίας τουλάχιστον κατά την διάρκεια του 9^ο αιώνα. ΘΕΟΦΑΝΗΣ, *Χρονογραφία*, έκδ. C. De Boor, *Theophanis Cronographia*, τομ. I, Lipsiae 1883, τ. II, Lipsiae 1885, σ. 483, στ. 18-19.

μεσοβυζαντινή περίοδο και κυρίως κατά τον 11^ο αιώνα¹⁹. Είναι ενδεικτική του ενδιαφέροντος της κεντρικής εξουσίας για την περιοχή, η προσκυνηματικού χαρακτήρα επίσκεψη, που πραγματοποίησε ο Βασίλειος Β΄ στον ναό της Παναγίας Αθηνιώτισσας στον Παρθενώνα, στον οποίο προσέφερε πολύτιμα αναθήματα μετά τη νίκη του κατά των Βουλγάρων.

Με την επανεμφάνιση της πειρατείας στα τέλη του 12^{ου} αιώνα και εξ αιτίας της υπέρμετρης φορολόγησης, αλλά και της ξηρασίας που έπληξε την περιοχή, οι κάτοικοι της υπαίθρου, μαστιζόμενοι από την πείνα και μην έχοντας άλλη επιλογή, προσπάθησαν να βρουν καταφύγιο στην ασφάλεια της πόλης²⁰, όπου συχνά έπεφταν θύματα οικονομικής εκμετάλλευσης από τον αστικό πληθυσμό²¹. Την κατάσταση περιγράφει ο μητροπολίτης Αθηνών Μιχαήλ Χωνιάτης (εικ. 32), ο οποίος κατέφθασε από την Κωνσταντινούπολη τον Σεπτέμβριο του 1182, για να διαδεχθεί τον έως τότε μητροπολίτη Γεώργιο Ξηρό²². Ο λόγιος ιεράρχης, οραματιζόμενος το αθηναϊκό μεγαλείο της κλασικής περιόδου, επηρεασμένος από τον δάσκαλο και μέντορά του, υπομνηματιστή του Ομήρου, Ευστάθιο Θεσσαλονίκης, αντίκρισε ένα απογοητευτικό θέαμα. Ερειπωμένα ή εντελώς γκρεμισμένα τείχη, πολλές κατοικίες να έχουν κατεδαφιστεί και να έχουν παραδοθεί σε καλλιέργειες, το ποίμνιό του σε απόγνωση από τον λοιμό, την πείνα και την υπερφορολόγηση²³. Ο ίδιος θρηνεί για την κατάσταση της Αθήνας και την περιγράφει με ζοφερά χρώματα στις επιστολές και στους λόγους του. «Τεθέρισμαι τήν γλῶτταν, ἀφήρημαι τήν φωνήν, τὸ πᾶν

¹⁹Σχετικά με την κατάσταση των περιχώρων της Αθήνας την περίοδο από τον 9^ο έως και τον 12^ο αιώνα βλ. ΠΑΛΛΗΣ, Τοπογραφικά.

²⁰Φ.ΚΟΛΟΝΟΥ,(εκδ.), Michaelis Choniatae Epistulae, CFHB 41, Berlin -New York 2001, Επιστολή 27, σ. 43-46. Κ. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ, Οι Κατηγήσεις του Μιχαήλ Χωνιάτη. Χρονολόγηση και ιστορική προσέγγιση, *Βυζύμμ* 20, (2010), σ. 54. Επιπλέον από το 2009 οι έως τότε ανέκδοτες *Κατηγήσεις*, δημοσιεύτηκαν ηλεκτρονικά από το Εργαστήριο Ψηφιακής Αποτύπωσης του Δημοσίου και Ιδιωτικού Βίου των Βυζαντινών (4^{ος} -15^{ος} αι.) του Τομέα Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, υπό την διεύθυνση της καθηγήτριας Βυζαντινής Ιστορίας Α. Κόλια-Δερμιτζάκη και είναι διαθέσιμες στον ιστότοπο <http://lamprosarcheio.arch.uoa.gr>.

²¹Α.ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Το υπομνηστικόν του Μιχαήλ. Χωνιάτη και οι Καστηρηνοί, *Βυζύμμ* 18 (2008), σ. 159-169. ΣΠ. ΛΑΜΠΡΟΣ (έκδ.), *Μιχαήλ Ακομινάτου του Χωνιάτου τὰ Σωζόμενα, τα πλείστα εκδιδόμενα νυν το πρώτον*, Αθήνα 1879-80 (ανατύπ. Groningen 1968/Αθήνα 1968), σ. 311.7-9.

²²Σχετικά με την σημασία του έργου του Χωνιάτη ως ιστορικής πηγής βλ. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ, Οι Κατηγήσεις, σ. 39-66.

²³ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*, σ. 307-315.

είπειν, βεβαρβάρωμαι χρόνιος ὢν ἐν Ἀθήναις»²⁴ παραπονείται, συγκρίνοντάς την ἔδρα της μητρόπολής του με την Κωνσταντινούπολη της εποχής.

Το 1203 τα στρατεύματα του Λέοντα του Σγουρού, δυνάστη του Ναυπλίου, επιτέθηκαν στην Αθήνα και αποκρούστηκαν επιτυχώς. Η άμυνα της πόλης όμως σε συνδυασμό με την ξηρασία που επικράτησε το επόμενο έτος και την σιτοδεία που επακολούθησε²⁵, εξασθένησε περαιτέρω τους κατοίκους. Ο Χωνιάτης, διαπιστώνοντας ότι οι ελληνικοί πληθυσμοί δεν μπορούσαν πλέον να αντισταθούν, υποχρεώθηκε να παραδώσει την πόλη το 1205 στον Όθωνα de la Roche, προκειμένου να αποφύγει την πλήρη καταστροφή της. Ο μητροπολίτης, ο οποίος περιγράφει με ειρωνεία την βαρβαρότητα των κατακτητών²⁶, αδυνατώντας να δεχθεί την λατινική επικυριαρχία και αρνούμενος να δεχθεί την υποταγή στην Ρώμη²⁷, αυτοεξορίστηκε από την Αθήνα. Κατέφυγε πρώτα στην Θεσσαλονίκη, μετά στην Χαλκίδα και τελικά στην Κέα, όπου ατενίζοντας την Αττική, χαρακτήριζε την Αθήνα, που προηγουμένως περιέγραφε με τα μελανότερα χρώματα, ως Εδέμ²⁸. Πέθανε το 1222 στο μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Μενδενίτσα²⁹.

Με τον Όθωνα de la Roche (1205-1225), που θεμελίωσε τη δυναστεία των Βουργουνδών ηγεμόνων της, η πάλαι ποτέ λαμπερή πόλη των Αθηνών³⁰ συναποτέλεσε μαζί με ολόκληρη την Αττική, τη Βοιωτία, τη Μεγαρίδα και αργότερα

²⁴ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*, σ. 43 επ. Α. RHOBY, *Studienzur Antrittsrede des Michael Choniates in Athen, Göttinger Beiträge zur Byzantinischen und Neugriechischen Philologie*, herausgegeben von A. Sideras und B. Beyer, Heft 2, Göttingen 2002, σελ. 83-111.

²⁵Ο Χωνιάτης την περιγράφει και την θεωρεί θεία τιμωρία για τις αμαρτίες των ανθρώπων.

ΧΩΝΙΑΤΗΣ, *Επιστολές*, αρ. 8.29-31, σ. 12.

²⁶«μάλλον γάρ ὄνος λύρας και κἀνθαρος μύρον αισθήσοντας ἢ οὔτοι αρμονίας και λόγου χάριτος» ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*, Βιβλ. III, σελ. 318-321.

²⁷Σχετικά με την στάση του Χωνιάτη απέναντι στους λατίνους κατακτητές, βλ. Χ. ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Αττική*, Αθήνα 2016, σ. 61-71.

²⁸ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*, αρ. 130.56-62, σ. 210.

²⁹ΚΑΤΣΑΡΟΣ Β., Η κατά την Ελλάδα βυζαντινή μονή του Προδρόμου, τελευταίος σταθμός της ζωής του Μιχαήλ Χωνιάτη, *Βυζαντικά 1*, (1981), σ. 99-137.

³⁰Σχετικά με την πόλη των Αθηνών την περίοδο της λατινικοκρατίας ενδεικτικά βλ. ΣΠ. Π. ΛΑΜΠΡΟΥ, *Αθήναι περί τα τέλη του δωδεκάτου αιώνας*, Αθήνα 1878. Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, *Ιστορία των Αθηναίων*, Αθήνα 1889. Φ. ΓΡΗΓΟΡΟΒΙΟΣ, *Ιστορία της Πόλεως των Αθηνών κατά τους μέσους αιώνες από του Ιουστινιανού μέχρι της υπό των Τούρκων κατακτήσεως*, μεταφρ. Σπ. Λάμπρου, τ. Α'-Β', Αθήνα 1904. Κ. Μ. SETTON, *Athens in the Later Twelfth Century*, *Speculum* 19 (1944), σ. 179-207. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινή Αθήνα*, Αθήνα (1958). Ι. ΤΡΑΥΛΟΣ, *Πολοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Αθήνα 1960. Η. HUNGER, *Athen in Byzanz. Traum und Realität*, *JÖB* 40 (1990), σ. 43-61. Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αθήνα. 10ος-12ος αι.*, 2010, Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη. Σ. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ, *The Impact of the Fourth Crusade on Monumental Painting in the Peloponnese and Eastern Central Greece up to the End of the Thirteenth Century. International Congress, March 9-12, 2004*. Athens 2007, σ. 63-104.

το Ναύπλιο (1210) και το Άργος (1212) το Δουκάτο των Αθηνών, με έδρα του την Θήβα³¹. Ο Όθων de la Roche αμέσως ενίσχυσε περαιτέρω την οχύρωση της Αθήνας, κατασκευάζοντας το Ριζόκαστρο, τείχος ευρύτερο από το βυζαντινό³² και μετέτρεψε την βόρεια πτέρυγα των Προπυλαίων σε κατοικία των λατίνων ηγεμόνων³³. Επιπλέον οργάνωσε την διοίκηση της περιοχής εξουσίας του σύμφωνα με τα δυτικά μεσαιωνικά πρότυπα, κατανέμοντας την γη κατά το δυτικό φεουδαρχικό σύστημα και τον πληθυσμό σε πάροικους, υποτελείς και ελεύθερους³⁴. Η αττική ενδοχώρα, στην οποία εγκαταστάθηκαν κυρίως μέλη της κατώτερης λατινικής αριστοκρατίας³⁵, γνώρισε μεγάλη οικονομική ευρωστία, η οποία κορυφώθηκε στα χρόνια του Γκυ Β' (1287-1308), τελευταίου εκπροσώπου του οίκου. Το γεγονός αυτό ενδεχομένως σχετίζεται με το νέο εμπορικό σύστημα και την καλλιέργεια κυρίως σιτηρών προς εξαγωγή στην Δύση, που επέβαλαν οι κατακτητές³⁶.

Κατά την περίοδο της κυριαρχίας των Καταλανών (1308-1388) που ακολούθησε³⁷, φαίνεται πως οι ελληνικοί πληθυσμοί απολάμβαναν ακόμα μεγαλύτερη ανεξαρτησία³⁸. Η κατάσταση αυτή βελτιώθηκε ακόμα περαιτέρω με την ανάληψη της εξουσίας από τον φλωρεντινό οίκο των Acciaiuoli (1385-1458), καθώς αφενός οι κατακτηθέντες συμμετείχαν για πρώτη φορά στην διοίκηση, αφετέρου υποχώρησε σταδιακά το καθεστώς της φεουδαρχικής νομής της γης προς την

³¹MILLER, *Φραγκοκρατία*, σ. 109, 155-156.

³²Σχετικά με το Ριζόκαστρο και την αναχρονολόγησή του στις αρχές του 13^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τα ανασκαφικά ευρήματα, βλ. Ε. ΜΑΚΡΗ - Κ.ΤΣΑΚΟΣ -Α. ΒΑΒΥΛΟΠΟΥΛΟΥ-ΧΑΡΙΤΩΝΙΔΟΥ, Το Ριζόκαστρο, σωζόμενα υπολείμματα. Νέες παρατηρήσεις και επαναχρονολόγηση, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), σ. 329-363. Σχετικά με τα οχυρωματικά έργα στην Αθήνα γενικά, βλ. S. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, Relations between East and West in the Lordship of Athens and Thebes after 1204: Archeological and Artistic Evidence, P. EDBURY, S. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ (επιμ.), *Archaeology and the Crusades, Proceedings of the Round Table*, Nicosia 1 February 2005, Αθήνα 2007, σ. 2, 3, υποσημ. 4, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³³Τ.ΤΑΝΟΥΛΑΣ, *Τα Προπύλαια της αθηναϊκής Ακρόπολης κατά τον μεσαίωνα*, Αθήνα 1997, σ. 291-301.

³⁴Δ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Δουκάτο των Αθηνών. Η κυριαρχία των Acciaiuoli*, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 133.

³⁵P. LOCK, *The Frankish Towers of Central Greece*, *BSA* 81 (1986), σ. 101-23.

³⁶D. JACOBY, *Changing economic patterns, Latin Romania: the impact of the West*, A. E. LAIOU AND R. P. MOTTΑΗΕΔΗ (επιμ.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, 2001, σ. 197-233.

³⁷Σχετικά με την Καταλανική διοίκηση της Αθήνας βλ. Κ. Μ. SETTON, *Catalan Domination of Athens, 1311-1388*, Cambridge 1948.

³⁸ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Acciaiuoli*, σ. 133-134.

εμπορευματική οικονομία³⁹. Η περίοδος της Λατινοκρατίας έληξε το 1456 με την κατάληψη της Αθήνας και της Αττικής από τους Οθωμανούς.

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ

Με τη δημιουργία Λατινικών κρατιδίων αποδιοργανώθηκε ο ακμαίος, έως τότε, εκκλησιαστικός βίος. Οι κατακτητές εγκαθίδρυσαν λατινική ιεραρχία, η οποία επεδίωκε την υποταγή του ορθόδοξου κλήρου στον πάπα. Ορθόδοξοι αρχιερείς εξαναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τις μητροπόλεις και τις επισκοπές τους (όπως για παράδειγμα εκτός του Χωνιάτη και οι μητροπολίτες Θεσσαλονίκης και Κρήτης οι οποίοι κατέφυγαν στην Νίκαια), ναοί και μοναστήρια λεηλατήθηκαν ή χρησιμοποιήθηκαν από την λατινική ιεραρχία για την εκτέλεση των θρησκευτικών καθηκόντων των ετερόδοξων κατακτητών. Επιπλέον σημαντικές κτήσεις παραχωρήθηκαν σε Ιπποτικά τάγματα⁴⁰. Η Ρώμη υπήγαγε στο Λατίνο Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως τις λατινικές Αρχιεπισκοπές Κορίνθου, Θεσσαλονίκης, Αθηνών, Πατρών, Λαρίσης, Θηβών και Νέων Πατρών (Υπάτης). Επιβλήθηκε η φορολογία της δεκάτης και η λατινική ομολογία πίστης της Ραβεννίκης⁴¹. Η διασπορά των λατινικών κτήσεων και ο μεταξύ τους ανταγωνισμός δεν επέτρεπαν την οποιαδήποτε αντίδραση της Ορθόδοξης Ιεραρχίας, η οποία απλώς παρακολουθούσε τις εξελίξεις⁴².

Με την λατινική κατάκτηση ξεκίνησε και στην Αττική, μία οργανωμένη προσπάθεια εκλατινισμού του διοικητικού μηχανισμού και του θρησκευτικού δόγματος των κατακτηθέντων⁴³. Δημιουργήθηκε Λατινική αρχιεπισκοπή Αθηνών⁴⁴, ενώ η ορθόδοξη μητρόπολη καταργήθηκε μετά την αποχώρηση του τελευταίου

³⁹ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Acciaiuoli*, σ. 150-153.

⁴⁰M. KORDOSES, *Southern Greece under the Franks (1204-1260)*, Ιωάννινα 1987, σ. 102-103.

⁴¹Ν. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Η Εκκλησία στην Ελλάδα κατά τη Φραγκοκρατία*, Θεσσαλονίκη, 1998, σελ.212-214. Από τους επισκόπους που υπάγονταν στη δικαιοδοσία του λατίνου αρχιεπισκόπου Βεράρδου, μόνο ο Θεόδωρος Ευρίπου έδωσε τον απαιτούμενο όρκο προς τον πάπα. J. LONGNON, *L'organisation de l'église d'Athènes par Innocent III, AOC I, Mémoial Louis Petit, Bucarest, 1948*, σ. 340-342. Εντούτοις διατήρησε την σχέση του με τον παλαιό του μητροπολίτη Μιχαήλ Χωνιάτη και μετέβαλε την επισκοπή του σε κέντρο ορθόδοξης αντίστασης εναντίον των Λατίνων. G. STADTMÜLLER, *Michael Choniates Metropolit von Athen, OCA 32, 2 (1934)*, σ. 193.

⁴²Χ.ΜΑΛΤΕΖΟΥ, *Λατινοκρατούμενη Ελλάδα-Βενετικές και Γενουατικές κτήσεις, ΙΕΕ*, Εκδοτική Αθηνών, τόμ. Θ'(1980), σελ.245-246

⁴³J.LONGNON, *L'organisation de l'église d'Athènes*, σ. 340-342.

⁴⁴Ν. ΝΙΚΟΛΟΥΔΗΣ, *Σχεδιάγραμμα της ιστορίας της καθολικής εκκλησίας στην Αθήνα (1204-1687)*, *Αθηναϊκά*, 102 (1990-1999) σ. 36-51, όπου και οι σχετικές πηγές.

μητροπολίτη Μιχαήλ Χωνιάτη⁴⁵. Όπως σε ολόκληρη την λατινοκρατούμενη επικράτεια, έτσι και στην Αττική ιδρύθηκαν νέοι ναοί ή μετασκευάστηκαν οι παλαιότεροι και ακολούθησαν το λατινικό τυπικό, όπως προκύπτει από την επιστολή του πάπα Ιννοκεντίου Γ' προς τον Λατίνο αρχιεπίσκοπο Αθηνών το 1209⁴⁶. Ανάμεσα σε αυτούς η Μονή Δαφνίου, στην οποία εγκαταστάθηκαν Κιστερκιανοί μοναχοί την περίοδο αυτή⁴⁷, αλλά και ο ναός της Παναγίας Αθηνιώτισσας στον Παρθενώνα (Κ2)⁴⁸. Είναι χαρακτηριστικό πως για να χειροτονηθεί ορθόδοξος ιερέας, ήταν απαραίτητη η άδεια του λατίνου αρχιεπισκόπου και του Δούκα των Αθηνών⁴⁹. Η κατάσταση αυτή διαφοροποιήθηκε επί της κυριαρχίας των Acciaiuoli, όταν ανασυστήθηκε η ορθόδοξη Μητρόπολη Αθηνών, η οποία συνυπήρχε με την λατινική αρχιεπισκοπή⁵⁰.

⁴⁵Μετά την ανάκτηση της βασιλεύουσας από τους βυζαντινούς το 1261, το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως εξέλεγε και χειροτονούσε μητροπολίτη Αθηνών, ο οποίος όμως δεν είχε την δυνατότητα να εγκατασταθεί στην έδρα του. βλ. σχετικά MILLER, *Φραγκοκρατία*, σ. 115.

⁴⁶INNOCENTII III PP. Registrorum LibXI, 256, PL 215, σ.1559-1561.

⁴⁷Σχετικά με το μοναστικό συγκρότημα της Μονής Δαφνίου και την εγκατάσταση λατίνων μοναχών, βλ. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Relations*, σ. 10, υποσημ. 25, 26.

⁴⁸MILLER, *Φραγκοκρατία*, σ.113-114.

⁴⁹ΕΠ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιστορία των Αθηνών*, Αθήνα 1973, σ.243-244.

⁵⁰MILLER, *Φραγκοκρατία*, σ. 399-400 και ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιστορία*, σ. 261.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ

Η θρησκευτική ζωγραφική εξελίσσεται καθ' όλη την διάρκεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας, ακολουθώντας διαφορετικές τάσεις και τεχνοτροπίες. Κυρίαρχο χαρακτηριστικό αποτελεί η διαρκής «πάλη» του κλασικιστικού ιδιώματος, που παραπέμπει στις αισθητικές αξίες της αρχαιότητας, στην οποία θριαμβεύει το ανθρώπινο κάλλος, με τον υπερβατικό εσωτερικό πνευματικό χαρακτήρα της μυστικιστικής Ανατολικής παράδοσης. Η πάλη αυτή οδηγεί στην εναλλάξ ή και πολλές φορές ταυτόχρονη επικράτηση των εικαστικών αυτών αντιλήψεων.

Η κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα γεγονός υψίστης γεωπολιτικής σημασίας, με παράλληλες συνέπειες και στην εξέλιξη της μνημειακής ζωγραφικής⁵¹. Όμως η έννοια του καλλιτεχνικού κέντρου δεν είναι γεωγραφική, αλλά κυρίως πολιτισμική. Η σημαντική καλλιτεχνική επιρροή της Βασιλεύουσας δεν αποκλείει την πιθανότητα υπάρξεως και άλλων κέντρων παραγωγής υψηλής τέχνης, τουλάχιστον σε περιφερειακό επίπεδο. Το γεγονός αυτό επιτείνεται από την ίδρυση ισχυρών βαλκανικών κρατιδίων τον 12^ο αιώνα και από την δημιουργία ελεύθερων από την λατινική εξουσία θυλάκων, μετά την άλωση του 1204. Στις περιοχές αυτές η μνημειακή τέχνη εξακολουθεί να καλλιεργείται και να εξελίσσεται, όπως προκύπτει από το εικαστικό υλικό που μας σώζεται (ελάχιστο στις περιοχές της Αυτοκρατορίας της Νίκαιας και της Τραπεζούντας, άφθονο στο Δεσποτάτο της Ηπείρου, στο Δεσποτάτο του Μιστρά και στα Βαλκάνια⁵²). Μνημεία που μαρτυρούν καλλιτεχνική παραγωγή σώζονται αντίστοιχα και στις περισσότερες λατινοκρατούμενες περιοχές⁵³. Αντίθετα η Κωνσταντινούπολη διατηρεί λιγοστά σύνολα και δείγματα μνημειακής ζωγραφικής που να χρονολογούνται από τον 12^ο αιώνα και μέχρι την οριστική Άλωσή της από τους Οθωμανούς το 1453.

⁵¹Για την ιστορική προσέγγιση των καλλιτεχνικών εξελίξεων της περιόδου βλ. ΜΑΛΤΕΖΟΥ Χ., Κοινωνία και τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 13ο αιώνα. Ιστορική εισαγωγή, ΔΧΑΕ, περ.Δ', τ. ΚΑ' (2000), σελ. 9-16.

⁵²Σχετικά με την μνημειακή ζωγραφική στα Βαλκάνια βλ. Μ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΙΟΥ, Η βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική στα Βαλκάνια. Ιστορική συγκυρία και πολιτική ιδεολογία, τέλη 12ου–16ου αι., *Εύα και Εσπερία* 6 (2004-2006), σ. 150-169.

⁵³Μ.ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ο αιώνα, ΔΧΑΕ, περ. Δ. τομ. Δ', 1964-65, σελ.273.

Παρατηρείται λοιπόν μία μετατόπιση της καλλιτεχνικής παραγωγής από την Πρωτεύουσα στην περιφέρεια. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί με βάση τις ιδιαίτερες πολιτικές, στρατιωτικές και οικονομικές συνθήκες της περιόδου και δεν θα απασχολήσει την παρούσα μελέτη.

Η καλλιτεχνική παραγωγή εντάθηκε και στον ελλαδικό χώρο μετά την Άλωση του 1204. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός πως σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη τα σωζόμενα σύνολα μνημειακής ζωγραφικής στην Ελλάδα ανέρχονται κατά τον 13^ο αιώνα σε 339, έναντι 47 του 11^{ου} και 79 του 12^{ου} αιώνα αντίστοιχα⁵⁴. Η αξιοσημείωτη αυτή διαφορά, θα μπορούσε να ερμηνευθεί εν μέρει από την γενικότερη οικονομική κρίση και την αστάθεια που χαρακτήριζε την περιοχή την περίοδο που προηγήθηκε της λατινικής κατάκτησης⁵⁵, αλλά και από την υπόθεση πως ενδεχομένως τα προγενέστερα μνημεία καταστράφηκαν. Ενδεχομένως δεν είναι τυχαίο πως η πλειοψηφία των σωζόμενων ναών του 13^{ου} αιώνα, βρίσκεται σε περιοχές μη αυστηρά ελεγχόμενες από τους Λατίνους. Στην Αττική ειδικότερα παρατηρείται πως η συντριπτική πλειοψηφία τους βρίσκεται κυρίως στην ενδοχώρα, εκτός του πολεοδομικού ιστού της πόλεως. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει την δημογραφική ανάπτυξη της υπαίθρου και θα μπορούσε να συσχετισθεί με την ενδυνάμωση της καλλιέργειας της γης κατά την περίοδο της λατινοκρατίας, η οποία οδήγησε στην ευρωστία της Μεσογαίας⁵⁶. Η απερίσπαστη άσκηση των θρησκευτικών καθηκόντων των κατοίκων σύμφωνα με το ορθόδοξο τυπικό, συνέπεια της ενδεχομένως ήπιας θρησκευτικής λατινικής επικυριαρχίας στην περιοχή, οδήγησε στην ίδρυση νέων ναών, στην ανακαίνιση παλαιότερων και στην τοιχογράφηση σύμφωνα με την βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση. Οι δραστηριότητες αυτές δεν αποκλείεται επίσης να εξέλαβαν χαρακτήρα αντίστασης κατά των κατακτητών⁵⁷.

Στους παράγοντες αυτούς, οι οποίοι διαμορφώνουν την κατάσταση και των αριθμό των μνημείων της περιόδου που σώζονται στη Αττική και στην πόλη των

⁵⁴ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ποσοτικές*, σ. 375-390.

⁵⁵Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Η φραγκοβυζαντινή εκκλησία της Θεοτόκου στο Ανήλιο (τ. Γκλάτσα) της Ηλείας, *ΔΧΑΕ* 12 (1984), σ. 239.

⁵⁶Σχετικά με τα κοσμικά και τα εκκλησιαστικά μνημεία της περιοχής βλ. ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Μεσόγεια*.

⁵⁷CHATZIDAKIS, *Aspects*, σ. 223-230.

Αθηνών έως και τις ημέρες μας, θα πρέπει να προστεθεί και η το γεγονός της καταστροφής πολλών από αυτά στους αιώνες που ακολούθησαν. Πολλοί από τους ναούς της πόλης ερημώθηκαν, κατεδαφίστηκαν ή άλλαξαν χρήσεις, καθώς η Αθήνα συρρικνωνόταν και παρήκμαζε. Επιπλέον καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η πολιτική του νέου ελληνικού κράτους (1833), η οποία επηρεάστηκε από το ρεύμα του νεοκλασικισμού και οδήγησε στην σταδιακή υποβάθμιση του βυζαντινού παρελθόντος ολόκληρου του νεοσύστατου βασιλείου και της πρωτεύουσάς του. Είναι ενδεικτικό το γεγονός πως οι αρχιτέκτονες-πολεοδόμοι Σ. Κλεάνθης και Ε. Schaubert στο σχέδιό τους για τη χάραξη των οδών της Αθήνας⁵⁸ κατέγραψαν 115 ναούς, εκ των οποίων μόνο 30 θα μπορούσαν, κατά την γνώμη τους, να διατηρηθούν με επιδιόρθωση⁵⁹. Εάν αυτά τα μνημεία δεν είχαν χαθεί οριστικά⁶⁰, ενδεχομένως ο κατάλογος των ναών των Αθηνών της περιόδου της λατινοκρατίας να ήταν μακρύτερος⁶¹. Μολονότι η απαξίωση του βυζαντινού παρελθόντος ανακόπτεται με την ίδρυση της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1884, τόσο οι θεωρητικές αρχές των αναστηλώσεων αλλά και οι πρακτικές της εποχής⁶², όσο και οι αυθαίρετες ενέργειες των εκκλησιαστικών συμβουλίων και των

⁵⁸Κ. ΜΠΙΡΗΣ, *Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών*, Αθήνα 1933.

⁵⁹Κ. ΜΠΙΡΗΣ, *Αι εκκλησίοι των παλαιών Αθηνών*, Αθήνα 1940.

⁶⁰Τελικά με την εφαρμογή του νέου πολεοδομικού σχεδίου της πόλης κατεδαφίστηκαν 72 ναοί στην πρωτεύουσα, χωρίς καμία προηγούμενη μελέτη. Ανάμεσά τους και ο ναός του Προφήτη Ηλία στο Σταροπάζαρο (Κ28). Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του ναού της Καπνικαρέας (11^{ος} αιώνας), ο οποίος σώθηκε από την κατεδάφιση, που επέβαλε η χάραξη της οδού Ερμού, με παρέμβαση του πατέρα του Όθωνα βασιλιά Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, ύστερα από αίτημα του Γάλλου αρχαιολόγου Adolphe Napoleon Didron (1806–1867). Από την κατεδάφιση σώθηκε επίσης και ο ναός της Σώτειρας του Λυκοδήμου (1031), γνωστός και ως Ρώσικη Εκκλησία, ο οποίος και τελικά αναστηλώθηκε (1850-1855).

⁶¹Επιπλέον οι περισσότερες από τις 17 βυζαντινές εκκλησίες που διασώθηκαν, υπέστησαν «νεοκλασικές» αλλοιώσεις, διευρύνσεις, προσθήκες και επεμβάσεις, για να λειτουργήσουν ως ενοριακοί ναοί. Αναφέρονται ενδεικτικά οι ναοί των Αγίων Ασώματων στο Θησείο, των Αγίων Απόστολων στην Αρχαία Αγορά και το καθολικό της Μονής Ασωμάτων Πετράκη. Εξάλλου οι εναπομείνουσες τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοεπηκόου, ο οποίος το 1863, έπειτα από την εκδίωξη του Όθωνα, αφιερώθηκε στον άγιο Ελευθέριο και που είχε χρησιμοποιηθεί και ως δημόσια βιβλιοθήκη, αποξέστηκαν το 1862 στα πλαίσια του κακώς εννοούμενου ευπρεπισμού, επ' ευκαιρία των εγκαινίων του νέου μητροπολιτικού ναού των Αθηνών. Οι καταλυτικές αυτές μετατροπές διανθίστηκαν με νέο-ρωμανικά ή αναγεννησιακά μορφολογικά στοιχεία, αδιαλείπτως έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Βλ σχετικά Ε.Α. ΧΛΕΠΑ, *Τα βυζαντινά μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων (1833-1939)*, Αθήνα 2012, σ. 42-52.

⁶²Ενδεικτικά αναφέρεται η ατυχής αποκατάσταση των ψηφιδωτών του καθολικού της μονής Δαφνίου από τον Fransisco Novo (1892-1897), η οποία προκάλεσε σημαντικές αλλοιώσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, καθώς προέβη σε αυθαίρετες συμπληρώσεις και προσθήκες, ενώ ορισμένες παραστάσεις, κυρίως μορφές αγίων, τοποθετήθηκαν σε θέση διαφορετική από αυτήν που είχαν αρχικά.

προϊσταμένων ιερών⁶³, που δυστυχώς συνεχίζονται σε πολλές περιπτώσεις μέχρι και σήμερα, οδήγησαν στην αλλοίωση του βυζαντινού χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής και του τοιχογραφικού διακόσμου πολλών μνημείων που κατάφεραν να διασωθούν.

Μετά την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης από τον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο, από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα και ολόκληρο τον 14^ο, η μνημειακή ζωγραφική στράφηκε στην αναβίωση των κλασικών αισθητικών προτύπων. Η τέχνη που διαμορφώθηκε εκείνη την περίοδο στις ελεύθερες περιοχές χαρακτηρίζεται από την υποχώρηση της γραμμής ως εκφραστικού μέσου. Επιπλέον το σχέδιο λαμβάνει υπόψιν την φυσική δομή του ανθρώπινου σώματος και τις κλασικές αναλογίες⁶⁴.

Στην λατινοκρατούμενη Αττική όμως, όπως και στις υπόλοιπες κατεχόμενες περιοχές, η πορεία της μνημειακής ζωγραφικής εξελίχθηκε διαφορετικά. Ακολούθησε τεχνοτροπικά την ζωγραφική όπως είχε διαμορφωθεί και είχε κυριαρχήσει σε όλη την αυτοκρατορία την εποχή της δυναστείας των Κομνηνών⁶⁵. Η εμμονή αυτή ερμηνεύεται ως γενικός προσανατολισμός προς την καλλιτεχνική παράδοση της Κωνσταντινούπολης πριν την άλωση από τους Σταυροφόρους και στην περιορισμένη επικοινωνία με τα καλλιτεχνικά κέντρα της περιόδου. Αντίστοιχη προσήλωση στην κομνηνεία παράδοση παρατηρείται και στο εικονογραφικό πρόγραμμα, με περιορισμένες αποκλίσεις και σπάνιους αρχαϊσμούς, που ερμηνεύονται κυρίως από τον επαρχιακό χαρακτήρα της. Εξάλλου συγκεκριμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες έχουν θεωρηθεί δυτικές επιρροές και θα εξετασθούν αναλυτικότερα.

Γίνεται ευρέως αποδεκτό πως σε γενικές γραμμές η ποιότητα των έργων της περιόδου αυτής δεν είναι ιδιαίτερα υψηλή. Η τέχνη αυτή έχει χαρακτηριστεί

⁶³Ενδεικτικά αναφέρεται η αυθαίρετη ανακατασκευή και καθ' ύψος επέκταση του τρούλου του ναού της Αγίας Αικατερίνης στην Πλάκα (μετά την μερική κατάρρευσή του το 1917), η οποία έγινε αγνοώντας τις υποδείξεις της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας και του τότε εφόρου Γ. Σωτηρίου (1880-1965). Επιπλέον το 1950-53 οι ξύλινες στέγες του περιστώου αντικαταστάθηκαν με πλάκες οπλισμένου σκυροδέματος συνολικού βάρους περίπου 75 τόνων, οι οποίες είναι πιθανό σε περίπτωση σεισμού, να πλήξουν καταστροφικά την κατά πολύ παλαιότερη (πέτρινη) κατασκευή του κυρίως ναού.

⁶⁴Σχετικά με τα χαρακτηριστικά της παλαιολόγεια ζωγραφικής βλ. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *La formation d'un nouveau style monumental au XIIIe siècle, Actes du XIIIe CIÉB, Ohrid 1961*, Beograd 1963, vol. III, *Art et Archeologie*, σ. 309-314. MOURIKI, *Trends*, σ. 154-188.

⁶⁵V.J. DJURIĆ, *La peinture murale byzantine XIIIe et XIIIe siecles, Πρακτικά ΙΕ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα 1976, (1979), σ. 193-196.

επιπλέον επαρχιακή. Οι όροι αυτοί έχουν σαφή αρνητική χροιά. Χρησιμοποιούνται και στην παρούσα μελέτη, με την διευκρίνιση πως ορίζουν τον βαθμό του άρτιου και αποδοτικού χειρισμού των εκφραστικών μέσων, κυρίως του σχεδίου, του χρώματος και της γραμμής, προς την κατεύθυνση των κλασικών προτύπων. Η πτώση της ποιότητας της παραγόμενης ζωγραφικής επηρρεάστηκε και από πτώση της κοινωνικής και οικονομικής τάξης των δωρητών, οι οποίοι πλέον δεν προέρχονται από το αυτοκρατορικό περιβάλλον ή τις ανώτερες τάξεις του κλήρου και της αριστοκρατίας. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από τις λιγοστές κτητορικές επιγραφές που μας σώζονται γενικά, αλλά και στους ναούς της Αττικής ειδικότερα. Συγκεκριμένα η μεγάλη μάζα των δωρητών δεν αποτελείται μόνο από επισκόπους, αλλά από τοπικούς ιερείς και μοναχούς⁶⁶, ακόμα και από απλούς γεωργούς σε κάποιες περιπτώσεις⁶⁷. Γίνεται φανερό πως η αποδυνάμωση των επισκόπων, οι οποίοι πριν την λατινική κατάκτηση αποτελούσαν προφανώς πηγή πληροφοριών για τον ζωγράφο και παρενέβαιναν στο έργο του⁶⁸, επέδρασε προφανώς και στην καλλιτεχνική ποιότητα των έργων⁶⁹. Δεν είναι τυχαίο πως οι σπάνιες περιπτώσεις αξιόλογων εικονογραφημένων συνόλων αποδίδονται στην πρωτοβουλία δωρητή επισκόπου⁷⁰.

Η τεχνοτροπική μελέτη του τοιχογραφικού διακόσμου των μνημείων της Αττικής, κατέληξε στην διαπίστωση πως μπορούν να διακριθούν αρκετές ζωγραφικές τάσεις. Δύο από αυτές εντοπίστηκαν στους ναούς της Σπηλιάς της Πεντέλης (Κ6) και περιγράφονται από την Ντ. Μουρίκη⁷¹. Η πρώτη χαρακτηρίζεται από την προσκόλληση της στην κομνήνεια παράδοση, την χρήση σκουρόχρωμων

⁶⁶Όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του ναού του Σωτήρα στο Αλεποχώρι, που αποτελεί δωρεά του ιερέως Λέοντος του Κοκολάκη. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Dedicatory Inscriptions*, σ. 60-63.

⁶⁷ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Dedicatory Inscriptions*, σ. 162. G. BABIC, *Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques, XVIIIe Congrès International des études byzantines*, Moscou 1991, *Rapports pléniérs*, σ. 354-358.

⁶⁸Αυτό προκύπτει από χωρίο της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου της Νίκαιας (787), σύμφωνα με το οποίο η συμβολή του ζωγράφου περιορίζεται στην τέχνη του, ενώ το εικονογραφικό πρόγραμμα αποτελεί αρμοδιότητα των εκκλησιαστικών αρχόντων-κτητόρων. Βλ. σχετικά C. MANGO, *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, Toronto, Buffalo, London 1986, σ. 172.

⁶⁹R. CORMACK, Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης, Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ (επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Ηράκλειο 1997, σ. 45-76.

⁷⁰Ενδεικτικά αναφέρεται το παράδειγμα του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ5), ο τοιχογραφικός διάκοσμος του οποίου αποτελεί χορηγία του επισκόπου Ιγνατίου COUMBARAKI-PANSÉΛΙΝΟΥ, *Deux monuments*, σελ.166-169. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, υποσημ.69, σελ.173-188, Ε. ΓΚΙΝΗΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Μεσόγεια*, σ. 184.

⁷¹ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 111-112.

προπλασμών και την έλλειψη μνημειακού χαρακτήρα των μορφών. Κυριαρχεί η σχηματοποίηση, η αδιαφορία για την απόδοση των διαστάσεων του χώρου, η αντικλασσική απόδοση του σώματος, η άρρυθμη πτυχολογία που σχεδόν απαξιώνει το σώμα που ενδύει, η αποτύπωση της εσωτερικότητας στο βλέμμα, η σχηματική αποτύπωση του φωτός, η εμμονική διάθεση για διακόσμηση που αγγίζει τα όρια της υπερβολής και που υποδηλώνει *horror vacui*. Η δεύτερη τάση προσπαθεί να απομακρυνθεί από τα κομνηνεία πρότυπα, χωρίς όμως να καταφέρει να ακολουθήσει και να ενσωματώσει ικανοποιητικά τις καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής, που αναζητούν τον όγκο, την τρίτη διάσταση και την πλαστικότητα. Οι τάσεις αυτές χαρακτηρίζουν σε γενικές γραμμές την πλειοψηφία του τοιχογραφικού διακόσμου των ναών της Αττικής τον 13^ο αιώνα. Οι ιδιαίτερες όμως τεχνοτροπικές ομοιότητες της ζωγραφικής αυτής με τον ναό του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ7), οδήγησε στην υπόθεση ύπαρξης κοινού συνεργείου ή συνεργείων, που ενδεχομένως εργάστηκε σε αυτούς⁷².

Διαφορετικό καλλιτεχνικό ύφος αντιπροσωπεύει η λεγόμενη σχολή του Ωρωπού⁷³, ή «αθηναϊκή»⁷⁴. Χαρακτηρίζεται από υψηλή ποιότητα ζωγραφικής, με έντονη πλαστικότητα των μορφών, μνημειακή απόδοση και «ρεαλισμό», λιτότητα, αναζήτηση του όγκου και των τριών διαστάσεων. Έχει προταθεί η υπόθεση η ζωγραφική της τάσης αυτής θα πρέπει να αποδοθεί επίσης σε ένα εργαστήριο⁷⁵, το οποίο ακμάζει και δραστηριοποιείται το δεύτερο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή Αττικής, Αργολίδας και Εύβοιας⁷⁶. Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από την σύγκριση και τις ομοιότητες με τις τοιχογραφίες της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι Αργολίδας, που υπογράφει, σύμφωνα με την κτητορική

⁷²COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 108 κ. εξ., ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σ. 173-188, ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 111-113.

⁷³CHATZIDAKIS, *Aspects*, σ. 68

⁷⁴Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Επαρχιακό εργαστήριο ζωγραφικής που ανιχνεύεται από τον τοιχογραφικό διάκοσμο μνημείων του 13^{ου} αιώνα στην Αττική, *Δώρον, Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο, Δ' Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ., 10^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Χαλκιδική και Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2006, 169-176.

⁷⁵Για την δυσκολία ταύτισης αναγνώρισης εργαστηρίων κατά την βυζαντινή περίοδο βλ. τις μελέτες Μ. PANAYOTIDI, *Village Painting and the Question of Local Workshops*, J. LEFORT, C. MORRISSON ET J.-P. SODINI (επιμ.), *Les villages dans l'empire byzantin, IVe-XVe siècle*, Paris 2005, σελ.193-212. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων, *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 2001, σ. 411-439.

⁷⁶CHATZIDAKIS, *Aspects*, σ. 67-68. ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 113-114.

επιγραφή που σώζεται, ο ζωγράφος «Ιωάννης εκ μεγαλοπόλεως Αθηνών» το 1244⁷⁷, τις τοιχογραφίες του Οσίου Ιωάννη του Καλυβίτη στα Ψαχνά Ευβοίας, το 1245⁷⁸, έργο πιθανόν του ίδιου ζωγράφου με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια, και τις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στον Ωρωπό, που έχουν αποτοιχισθεί και εκτίθενται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών⁷⁹.

Η ζωγραφική όμως δύο μνημείων της λατινοκρατούμενης Αττικής ξεχωρίζει και χαρακτηρίζεται για την υψηλή ποιότητά της. Συγκεκριμένα στον Άγιο Νικόλαο στο κοιμητήριο του Καλάμου (Κ10) οι εικονογραφικές συνθέσεις διακρίνονται για την έντονη σωματικότητα και την δυναμική εκφραστικότητα των μορφών. Επιπλέον μία ομάδα τοιχογραφιών που σώζονται στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι (Κ25), χαρακτηρίζεται από την απόδοση όγκου στα σώματα και τα ενδύματα και τα πλατιά πρόσωπα με την ρεαλιστική έκφραση. Ενδεχομένως δεν είναι τυχαίο πως η ζωγραφική των συγκεκριμένων μνημείων εντάσσεται στον προχωρημένο 13^ο αιώνα ή στις αρχές του 14^{ου}. Οι ζωγράφοι αυτοί παρακολουθούν τις καλλιτεχνικές εξελίξεις των ελεύθερων περιοχών της Αυτοκρατορίας και της Σερβίας⁸⁰, καθώς αρχίζουν να διαφαίνονται αγνά στοιχεία των καλλιτεχνικών εξελίξεων που διαμορφώνουν την παλαιολόγεια τεχνοτροπία, όπως αυτή αποτυπώθηκε στο Πρωτάτο και την Περίβλεπτο και τον Άγιο Κλήμη στην Αχρίδα⁸¹.

⁷⁷Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η Αγία Τριάς Κρανιδίου, *ΕΕΒΣ* 3, 1926, σ. 193-194, εικ. 3, 4. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, Hagia Triada, σ. 2-4, fig. 1, pl. 1. S. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece*, Wien 1992, σ. 64-65, No 16, fig. 28. D. FEISSEL, A. PHILIPPIDIS-BRAAT, Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance, III, Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra), *TravMem* 9 (1985), σ.311-312, No 54, pl. XIV).

⁷⁸Για την επιγραφή του ναού βλ. Α. Σ. ΙΩΑΝΝΟΥ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Ευβοίας*, I, Αθήναι 1959, σ. XVII, πίν. 6. Ι. ΛΙΑΠΗΣ, Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας, Αθήναι 1971, σ. 28, πίν. 9β. J. KODER *Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboia während der Zeit der Venezianerherrschaft*, Wien 1973, σ. 146, fig. 70. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, Hagia Triada, σ. 311 -315. S. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Dedicatory Inscriptions*, σ. 83-84, No 31, fig. 52. M. EMMANUEL, Die Fresken der Kirche des Hosios Ioannes Kalybites auf Euboia, *ByzSlav* 52 (1991) σ. 137. Για την τεχνοτροπική συγγένεια των τοιχογραφιών της Αγίας Τριάδας Κρανιδίου και του Οσίου Ιωάννη Καλυβίτη στα Ψαχνά βλ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Παλαιολόγειος Αναγέννησις, σ. 261. CHATZIDAKIS, Aspects, σ. 67-68, ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, Hagia Triada σ. 310-313, EMMANUEL, Die Fresken, σ.142.

⁷⁹ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σ. 87-107, πίν. 33-39. CHATZIDAKIS, Aspects, σ. 67-68.

⁸⁰ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ, *Deux monuments*, σελ.166-169.

⁸¹ΜΟΥΡΙΚΙ, Trends, σ. 75. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Ομορφοκκλησιά*, σ. 81-89, 104-105.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

A. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Η παράσταση που κυρίως θα απασχολήσει την παρούσα μελέτη είναι αυτή της Δευτέρας Παρουσίας. Το μελλοντικό αυτό γεγονός αποτελεί την επιτομή της χριστιανικής εσχατολογίας. Ο όρος εσχατολογία, όπως ορίζεται από την φιλοσοφία της θρησκείας, σημαίνει τον λόγο περί χρόνου, την φιλοσοφία της ιστορίας και την θεωρία περί εσχάτων⁸². Ο ζωγράφος δεν καλείται να εικονογραφήσει αυτά που έχουν ήδη συμβεί, αλλά αυτά που θα συμβούν, σύμφωνα με τα αποκαλυπτικά κείμενα, τα οποία η Εκκλησία αντιμετώπισε με επιφύλαξη. Είναι ενδεικτικό πως το κατεξοχήν εσχατολογικό και δυσσερμήνευτο κατά τους Πατέρες κείμενο, η Αποκάλυψη του Ιωάννη, εντάχθηκε οριστικά στα "κανονικά" βιβλία της Εκκλησίας μόλις στα μέσα του 14ου αιώνα⁸³ και ουδέποτε αναγνώσθηκε, έστω και αποσπασματικά, στις Ακολουθίες. Ίσως αυτή η εγγενής δυσκολία εξηγεί και την περιορισμένη εμφάνιση της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών.

Σύμφωνα με τα κείμενα ο ίδιος ο Ιησούς προαναγγέλλει και υπόσχεται την επάνοδό του, την Δευτέρα Έλευση, περιγράφοντας και τον θριαμβευτικό τρόπο με την οποία αυτή θα γίνει, σε αντίθεση με την πρώτη παρουσία, κατά την διάρκεια της οποίας κάλυπτε την θεία Του δόξα κάτω από την σάρκα. «Όταν δὲ ἔλθῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντες οἱ ἄγγελοι μετ’ αὐτοῦ, τότε καθίσει ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ.» (Ματθ. κε'. 31), αλλά «καὶ τότε ὄψονται τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐρχόμενον ἐν νεφέλαις μετὰ δυνάμεως πολλῆς καὶ δόξης.» (Μάρκ. ιγ'. 26). Ο θριαμβευτικός χαρακτήρας της επανόδου του Ιησού προαναγγέλεται εξάλλου και στην Ανάληψή Του, όπου οι ἄγγελοι απευθυνόμενοι στους ἐκπληκτους Αποστόλους είναι σαφείς: «ἄνδρες Γαλιλαῖοι, τί ἐστήκατε ἐμβλέποντες εἰς τὸν οὐρανόν; οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ’ ὑμῶν εἰς τὸν οὐρανόν, οὕτως

⁸²Σχετικά με την έννοια της εσχατολογίας στην φιλοσοφία της θρησκείας βλ. K. LÖWITZ, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Stuttgart 1979 (αγγλ. Πρωτότυπο *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*, Chicago 1949) και N. BERDIAEFF, *Essai de métaphysique eschatologique*, Paris 1946.

⁸³J. LEIPOLDT, *Die Geschichte des neutestamentlichen Kanons*, Leipzig 1907, σ. 51-103. J. SCHMID, *Studien zur Geschichte der griechischen Apokalypse-Textes*, part 2, Munich 1955, esp. 31-43.

ἐλεύσεται, ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν.» (Πράξ. α', 11). Το γεγονός της Δευτέρας Ελεύσεως οριοθετεί το τέλος του κόσμου τούτου και την αρχή της νέας ζωής. Ο χριστιανός ελπίζει και προσδοκᾷ την «ἡμέρα Κυρίου» (Β' Πέτρ. γ', 10), καθώς σηματοδοτεῖ την αναγέννηση ἐν Χριστῷ, ὅπως ἐπισημαίνει ο Παῦλος: «εἴ τις ἐν Χριστῷ, καινὴ κτίσις» (Β' Κορινθ. ε' 17). Ο Χριστός δεν θα ἐπανέλθει για να οδηγήσει τὸν κόσμον ἐν ἀνυπαρξίᾳ, στο «μη ὄν», ἀλλὰ για να τὸν μεταμορφώσει. Εκείνο που θα ἐξαλειφθεῖ δια παντός, εἶναι ἡ φθορά και ἡ θνητότητα, οἱ ὁποῖες θα μεταποιηθοῦν ἐν ἀφθαρσίᾳ και ἀθανασίᾳ ἀντίστοιχα. Ο Κόσμος θα πληρωθεῖ ἀπὸ θείᾳ Χάρει και θα εἶναι «ναός Θεοῦ», ὅπως εἶχε προοριστεῖ να εἶναι.

Κατὰ τὴν Δευτέρα Παρουσία τοῦ Χριστοῦ θα γίνεῖ και ἡ οριστικὴ κρίση τῶν ἀνθρώπων: «καὶ συναχθήσονται ἔμπροσθεν αὐτοῦ πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἀφορίσει αὐτοὺς ἀπ' ἀλλήλων, ὥσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων, καὶ στήσει τὰ μὲν πρόβατα ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ τὰ δὲ ἐρίφια ἐξ ἐὼνύμων. τότε ἐρεῖ ὁ βασιλεὺς τοῖς ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ, Δεῦτε, οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρὸς μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου... Τότε ἐρεῖ καὶ τοῖς ἐξ ἐὼνύμων, Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ [οἱ] κατηραμένοι εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον τὸ ἡτοιμασμένον τῷ διαβόλῳ καὶ τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ... καὶ ἀπελεύσονται οὗτοι εἰς κόλασιν αἰώνιον, οἱ δὲ δίκαιοι εἰς ζωὴν αἰώνιον.» (Μάρκ. ιγ'. 32-46). Ο χριστιανός που ἦταν συνεπής με τὴν χριστιανικὴ διδασκαλία, ὄχι μόνο δεν πρέπει να φοβάται τὴν Δευτέρα Ἐλευση, ἀλλὰ ἀντίθετα θα πρέπει να ἀδημονεῖ: «ἀμήν, ναὶ ἔρχου, Κύριε Ἰησοῦ.» (Ἀποκ. 22:20).

Κατὰ τὴν Δευτέρα Παρουσία θα κριθοῦν οριστικά και οἱ νεκροί⁸⁴. Το θέμα τῆς οριστικῆς καταδίκης ἢ μὴ τῶν ἀμαρτωλῶν εἶχε ἀπασχολήσει τὴν θεολογικὴ σκέψη ἤδη ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες. Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ὅπως κυρίως ο Ὠριγένης και ο Γρηγόριος Νύσσης⁸⁵, διατύπωσαν τὴν διδασκαλία περὶ ἀπόλυτης

⁸⁴ «οἱ ἀποδώσουσιν λόγον τῷ ἐτοίμως ἔχοντι κρίναι ζῶντας καὶ νεκρούς.» Πέτρ. α', 5. Ἡ μέλλουσα κρίση και τῶν νεκρῶν ἀποτυπώνεται ἐπιγραμματικά και στο 7ο ἀρθρο τοῦ Συμβόλου τῆς Πίστεως: "Καὶ πάλιν ἐρχόμενον μετὰ δόξης κρίναι ζῶντας καὶ νεκρούς, οὗ τῆς Βασιλείας οὐκ ἔσται τέλος."

⁸⁵ Σχετικά με τὸ θέμα ἐν τῇ σκέψει τοῦ Γρηγορίου Νύσσης, βλ. M.LUDLOW, *Universal Salvation. Eschatology in the Thought of Gregory of Nyssa and Karl Ranner*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Theological Monographs, 2000, σ. 21-111.

εξολόθρευσης του κακού, περί της αποκαταστάσεως των πάντων⁸⁶, που οδηγεί στην τελική αποκατάσταση των πονηρών ανθρώπων και πνευμάτων στην μακαριότητα της ένωσης με τον Θεό. Η διδασκαλία αυτή δεν έγινε αποδεκτή από την Εκκλησία.

Η εσχατολογική οντολογία αναπτύχθηκε μεν από την χριστιανική θεολογία, έχει ωστόσο ιουδαϊκές καταβολές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως τις αναπαράγει απολύτως και ακρίτως. Η εβραϊκή εσχατολογία γνωρίζει μόνο ένα κομβικό σημείο, στο μέλλον, την έλευση δηλαδή του Μεσσία, μία και μοναδική Παρουσία που σηματοδοτεί το τέλος της ιστορίας. Αντίθετα, η χριστιανική εσχατολογία διαθέτει δύο κέντρα. Το ένα έχει προηγηθεί και είναι η ενσάρκωση του Χριστού, δηλαδή η Πρώτη Του Παρουσία. Το άλλο αναμένεται στο μέλλον και αναφέρεται στη Δευτέρα Παρουσία με την Κρίση και τη Βασιλεία του Χριστού. Αυτή η διδασκαλία διαχωρίζει ουσιαστικά τις δυο εσχατολογικές αντιλήψεις και υποδηλώνει την διαφορετική περί χρόνου αντίληψη των δύο θρησκειών. Για τον Εβραίο στο θρήσκευμα, ο χρόνος κινείται ευθύγραμμα, με καταληκτικό γεγονός την έλευση του Μεσσία. Ο χριστιανισμός στο σημείο αυτό επηρεάζεται από την ελληνική αντίληψη περί χρόνου ως αέναης επανάληψης ομοίων γεγονότων, γι' αυτό άλλωστε η ιστορία θεωρείται διδακτή ως επαναλαμβανομένη. Με τις δύο παρουσίες του Χριστού ο χρόνος δεν είναι το παθητικό σημείο αναμονής του μέλλοντος, αλλά γίνεται το δυναμικό πεδίο ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον⁸⁷. Η διαφορά αυτή δεν είναι μόνο θεολογική, ούτε απλώς θρησκευολογική, αλλά οντολογική. Σχηματικά οι αντιλήψεις αυτές θα μπορούσαν να συμπυκνωθούν λέγοντας πως στο χριστιανισμό ισχύει η πίστη «Χριστός και χρόνος», στον ιουδαϊσμό αρκεί η δοξασία «Χρόνος χωρίς Χριστό» και στην ελληνική φιλοσοφική αντίληψη εκπροσωπείται η πεποίθηση «Ούτε Χριστός ούτε Χρόνος»⁸⁸.

Οι απαρχές της εικονογράφησης της Δευτέρας Παρουσίας, μπορούν να αναζητηθούν στον εικονογραφικό τύπο της Μεγάλης Δεήσεως, η οποία απαρτίζεται

⁸⁶ Σχετικά με το θέμα κυρίως βλ. Α. ΘΕΟΔΩΡΟΥ, *Ἡ περί ἀποκαταστάσεως τῶν πάντων ἰδέα*. Ἀθήναι 1959.

⁸⁷ Σχετικά με την εσχατολογική θεολογία βλ. Μ. ΜΠΕΖΓΟΣ *Διαλεκτική Φυσική και Εσχατολογική Θεολογία*. Ο Σύγχρονος Φιλοσοφικός Διάλογος Φυσικής και Θεολογίας επί τη βάσει του επιστημονικού έργου του Β. Χάιζενμπεργκ, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1985, σ. 187-236 του ίδιου *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Θρησκείας*. Μεταμοντερνισμός και Εσχατολογία, Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη, 1988, σ. 65-122 όπου και εκτενής βιβλιογραφία για το θέμα.

⁸⁸ Σχετικά βλ. Ο. CULLMANN, *Christus und Zeit*, Zürich 1946 και ελλ. *Χριστός και Χρόνος*, μετ. Π. Κουμάντις, Αθήνα 1980.

από τον Χριστό ένθρονο πλαισιωμένο από την Παναγία και τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο να δέονται στον Ιησού υπέρ της σωτηρίας των ανθρώπων. Η συγκεκριμένη αυτή παράσταση, που εμφανίζεται από τον 6^ο αιώνα, δεν στηρίζεται σε καμία βιβλική αναφορά. Ενδεχομένως η απεικόνιση της Παναγίας και του Προδρόμου, η οποία αποτελεί έμμεση αναφορά στην επερχόμενη οριστική κρίση των ανθρώπων για την σωτηρία των οποίων μεσιτεύουν, να ερμηνεύεται από τον ρόλο των δύο αυτών μορφών ως κατ' εξοχήν μαρτύρων της Θείας φύσεως του Χριστού⁸⁹. Οι πηγές της θα μπορούσαν ενδεχομένως να αναζητηθούν στις επικλήσεις (δεήσεις) του Ιερέα κατά την διάρκεια της Θείας Λειτουργίας σε συνδυασμό με την αυτοκρατορική εθιμοτυπία⁹⁰. Η Δέηση εμφανίζεται επίσης και με την περισσότερο εκτεταμένη της μορφή, εμπλουτισμένη με μορφές Αγγέλων και ευαγγελιστών (όπως προκύπτει κυρίως από φιλολογικές πηγές⁹¹). Η παράσταση της Δέησης αποτελεί υπόμνηση της Δευτέρας Ελεύσεως του Χριστού, η οποία πραγματώνεται συμβολικά κατά την διάρκεια της Θείας Ευχαριστίας. Υπό το πρίσμα αυτό ο χριστιανός ζει καθημερινά την Δεύτερη Έλευση, μέσω της Θείας Κοινωνίας. Δεν είναι τυχαίο πως η παράσταση της Δεήσεως τοποθετείται ήδη πριν από τον 6^ο αιώνα σε επιστύλια τέμπλων του Ιερού Βήματος, όπου τελείται η αναίμακτη Θυσία⁹². Σύμφωνα με τους Πατέρες της Εκκλησίας το σημείο αυτό είναι το τμήμα του ναού που συμβολίζει τον Θρόνο του Χριστού και τον χώρο της Δευτέρας Παρουσίας Του⁹³. Θα μπορούσε όμως να θεωρηθεί και ως η συνεπτυγμένη εκδοχή

⁸⁹C. WALTERS, Two Notes on the Deësis, *REB* 26(1968), σ.311-336 (όπου συγκεντρώνεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία του θέματος). Του ιδίου, Further Notes on the Deësis, *REB* 28 (1970), σ. 161 -165.

⁹⁰N. ΓΚΙΟΛΕΣ, Εσχολογικές εικαστικές εκφράσεις του Χριστού, *Μυστήριον Μέγα και παράδοξον*, Αθήνα 2002, σελ. 61.

⁹¹ Όπως για παράδειγμα προκύπτει από την περιγραφή του τέμπλου της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως που σώζεται στον τον λόγο που εκφώνησε ο εικονολάτρης Πατριάρχης Νικηφόρος περί το 823. ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ, Αντιρρητικός Γ': *PG* 100.

⁹² Η παρουσία της Δέησης στον χώρο του ιερού έχει μακρόχρονη παράδοση και τεκμηριώνεται στην τέχνη ήδη από τον 6^ο αιώνα, όπως δείχνουν για παράδειγμα η ψηφιδωτή διακόσμηση του Καθολικού της Μονής του Σινά (K. WEITZMANN, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, Proceedings of the American Philosophical Society*, 110(1966) σ. 402, εικ. 13 - στην περίπτωση αυτή ο Χριστός παριστάνεται ως Αμνός -) και το Ιουστινιάνειο τέμπλο της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως (S. XYDIS, *The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, ArtB*, 29, 1947, σ. 10 κ.έξ.).

⁹³R. BORNERT, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Archives de l'Orient chrétien 9, Paris, Institut français d'études byzantines, 1966, σ. 178. DUFRENNE, *L'enrichissement*, σελ. 38, όπου και οι παραπομπές στις σχετικές πηγές.

της εικονογράφησης της Δευτέρας Παρουσίας (στην οποία θα ενσωματωθεί από τον 10^ο αιώνα αποτελώντας αναπόσπαστο στοιχείο της), η οποία θα συμβεί άπαξ και κυριαρχείται από την ιδέα της τελικής Κρίσης και της τιμωρίας των αμαρτωλών.

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας ζωγραφίζεται κατά κανόνα στον νάρθηκα των ναών και συνδυάζεται συχνά με παραστάσεις βίων και μαρτυριών Αγίων, με στόχο την διδαχή, την νουθεσία, τον παραδειγματισμό των πιστών και την υπόδειξη των χριστιανικών αρετών⁹⁴. Πρωϊμότερα χρονολογημένα δείγματα της μνημειακής απεικόνισης της παράστασης βρίσκονται στον νάρθηκα του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά (β' μισό του 10^{ου} αιώνα), που αποτελεί την αρχαιότερη εκτεταμένη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας στον ελλαδικό χώρο⁹⁵ και στο Αγυάλι Kilise στην Καππαδοκία που χρονολογείται στο 913-920⁹⁶. Σύμφωνα με τις πηγές στον 9^ο αιώνα χρονολογείται και η αντίστοιχη απεικόνιση στο ανάκτορο του Μπόρις της Βουλγαρίας, η οποία λόγω του τρομακτικού περιεχομένου της είχε ως συνέπεια τον εκχριστιανισμό και την βάπτιση του⁹⁷. Η πλήρης εικονογραφική ανάπτυξη της σκηνής χρονολογείται από τον 11ο αιώνα και μετά, όπως προκύπτει από τις απεικονίσεις που έχουν εντοπισθεί μέχρι τις μέρες μας⁹⁸.

Η εικονογραφική αποτύπωση της σκηνής της Δευτέρας Παρουσίας, έτσι όπως διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε με την πάροδο των αιώνων, είναι σε γενικές γραμμές κοινή με μικρές επιμέρους διαφοροποιήσεις. Όπως προκύπτει από αρκετά δείγματα που σώζονται⁹⁹, η παράσταση κατανέμεται σε επάλληλα επίπεδα, λιγότερο ή

⁹⁴Σχετικά με την θέση της παράστασης στον ναό και την ένταξή της στο εικονογραφικό πρόγραμμα βλ.: LAFONTAINE – DOSOGNE J., *L'évolution du programme decoratif des eglises de 1071 a 1261, Actes du XVe Congres International d' Etudes Byzantines, Athenes - Septembre 1976*, Vol. I, Athenes 1979, σ. 317 . Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Οι τοιχογραφίες του αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο Ευβοίας, Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών ΚΗ'* (1991), Παράρτημα, σ.183, υποσημ. 809,810,813. Μ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας*, (διδ. διατριβή) Θεσσαλονίκη 1995, σ. 315-317.

⁹⁵Σχετικά με τον ναό βλ. κυρίως ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 87-88. Ν. ΣΙΟΜΚΟΣ, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, *Βυζαντινά κείμενα και Μελέται* 38, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 2005, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁹⁶N. – Μ. THIERRY, *Agvali Kilise ou pigeonnier de Güllu Dere: Église inédite de Cappadoce, Cah Arch* 15 (1965), εικ. 24.

⁹⁷Theophanes continuatus, IV:15, I. BEKKER (εκδ.), 163.19-164.16, *CSHB*, Bonn, 1825. C.

MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Toronto 1986, σ. 190-91.

⁹⁸PAPADOPOULOS, *Kreidl's*, σ. 345.

⁹⁹Κυριότερα αντιπροσωπευτικά δείγματα αποτελούν δύο μικρογραφίες του κώδικα Par. Gr. 743 [πίν. 1, 2], (H. OMONT, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siecle (Reproductions des 361*

περισσότερο συνεπτυγμένα, ανάλογα με τις δυνατότητες που προσφέρει η επιφάνεια του χώρου που διακοσμείται. Στο ανώτερο τμήμα απεικονίζεται ο Χριστός - Κριτής, ένθρονος, που περιβάλλεται από δόξα, πλαισιούμενος από την Θεοτόκο και τον Πρόδρομο που δέονται για τη σωτηρία των ανθρώπων. Οι δώδεκα απόστολοι, με προεξάρχοντες τους κορυφαίους Πέτρο και Παύλο χωρισμένοι σε δύο ομάδες τοποθετούνται εκατέρωθεν και περιβάλλονται από αγγελικά τάγματα. Κάτω από τη μορφή του Χριστού, ανάμεσα από δύο χερουβείμ και σεραφεείμ, πηγάζει ο πύρινος ποταμός της κόλασης. Στο κατώτερο τμήμα διαρθρώνονται τα υπόλοιπα επιμέρους θέματα χωρίς να ακολουθείται πάντα η ίδια εικονογραφική διάταξη, ενδεχομένως γιατί το κύριο μέλημα είναι η απεικόνιση των βασικών στοιχείων της σύνθεσης και όχι η ακριβής τοποθέτησή τους στον χώρο. Ανάμεσα σε αυτά ο Θρόνος της Ετοιμασίας που πλαισιώνεται από δύο αγγέλους που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους, οι γονυπετείς Αδάμ και Εύα, ο άγγελος ο ελίσσων τον ουρανό¹⁰⁰, οι άγγελοι σαλπίζοντες για την ανάσταση των νεκρών. Στο δεξιό άκρο βρίσκεται η προσωποποίηση της θάλασσας, η οποία αποδίδει τους νεκρούς της με ψάρια και θαλάσσια κήτη που εξεμούν ανθρώπινα μέλη. Αντίστοιχα στο αριστερό άκρο απεικονίζεται η ανάσταση των νεκρών από τους τάφους τους και θηρία που εξεμούν επίσης ανθρώπινα μέλη. Στο τρίτο επίπεδο, στο κέντρο, εικονίζεται η σκηνή της ψυχοστασίας. Στο αριστερό τμήμα απεικονίζονται ομάδες των δικαίων που εισέρχονται στον Παράδεισο θριαμβευτικά. Στο δεξί τμήμα άγγελοι οδηγούν με την βία τους αμαρτωλούς στον πύρινο ποταμό που καταλήγει στον Άδη, ο οποίος σε πολλές περιπτώσεις κρατά στην αγκαλιά του τον Ιούδα και κάθεται σε τερατόμορφο

miniatures de Ms -gr.74 de la Bibliotheque Nationale), Paris 1908, πίν. 41, 81. D. MILOSEVIC, *Das Jüngste Geriht*, Recklinghausen 1963, 27. BRENK, *Die Anfage*, σ. 106 - 112. GARIDIS, *Etudes*, σ. 25), δύο εικόνες από τη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά4 [έγχρ. πίν.1, πίν.3] (Γ. & Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες της μονής Σινά*, Αθήνα, II, 128 - 131, I, εικ. 150 - 151). Η μία εικόνα αποτελεί φύλλο τετραπτύχου (βλ. K. WEITZMANN, *Byzantine Miniature and Icon Painting Illumination, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago / London 1971, σ. 304 - 306. Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 196, εικ.20), μία παράσταση σε ελεφαντοστό που σήμερα στο Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου στο Λονδίνο (A. GOLDSCHMIDT - K. WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, vol. II, Reliefs, Berlin 1934., 60, πίν. XLV. 123. Milosevic, *Das Jüngste*, σ. 29. Brenk, *Tradition*,]σ. 84. Garidis, *Etudes* σ. 26 & υποσημ. 22.) [πίν. 4] και η ψηφιδωτή παράσταση του ναού της Santa Maria Assunta στο Torcello [πίν. 5] [έγχρ.πίν.1, πίν. 1 - 5] (A. GRABAR, *La peinture Byzantine*, Geneve (Skira) 1953, σ. 120- 121. Garidis, *Etudes* σ. 26 & υποσημ.24, 27. N. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 250).

¹⁰⁰Για μια εκτενή μελέτη του θέματος βλ. V. ΚΕΡΕΤΖΙ *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du jugement dernier*, ΔΧΑΕ 17 (1993-94), σ. 99-112.

πλάσμα. Στο τελευταίο επίπεδο, συνήθως στο δεξιό τμήμα, απεικονίζονται οι διάφοροι τόποι της κόλασης, όπου τιμωρούνται αιώνια, είτε ομαδικά, είτε ατομικά οι αμαρτωλοί. Ενδιαφέρον είναι πως τον 11^ο αιώνα η κόλαση ισοδυναμεί με τον θάνατο, το έρεβος, την απουσία του Θεού εν γένει. Αυτήν την άποψη ακολουθούν οι Βυζαντινοί μέχρι και τον 14^ο αιώνα, οπότε η τιμωρία αποκτά μεγαλύτερη σαφήνεια, εξειδικεύεται περαιτέρω, αλλά παραμένει περιορισμένη σε έκταση αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην Δύση στο εφεξής¹⁰¹.

Πολλαπλές και ποικίλες είναι οι πηγές της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας και ιδιαιτέρα της απεικόνισης της Κόλασης και των τιμωριών, που ποικίλει και εμπλουτίζεται ανάλογα με την χρονική περίοδο και την περιοχή. Εικονογραφικά η απεικόνιση αυτή αποτελεί πεδίο δημιουργικής έκφρασης των καλλιτεχνών που πηγάζει από αναφορές και οι διδασκαλίες σχετικά με την προετοιμασία των ανθρώπων για τη Μέλλουσα Κρίση, τον τρόπο με τον οποίο θα κριθούν, τον καθορισμό των αμαρτιών, την περιγραφή των τόπων της κόλασης όπου θα τιμωρούνται αιώνια οι αμαρτωλοί. Αναφορές για τα θέματα αυτά βρίσκονται στην Παλαιά Διαθήκη¹⁰², στα Ευαγγέλια¹⁰³, στις Επιστολές των Αποστόλων¹⁰⁴, στην Αποκάλυψη του Ιωάννη¹⁰⁵, τα συγγράμματα και τους λόγους των Πατέρων της Εκκλησίας¹⁰⁶, στους βίους Αγίων (αναφέρονται ενδεικτικά ο βίος του Ανδρέα Σαλού¹⁰⁷, ο βίος του Οσίου Βασιλείου του Νέου¹⁰⁸). Σημαντική πηγή αποτελούν

¹⁰¹ T.VELMANS, *La fabuleuse histoire de l'icône*, Paris 2005. Η συναρπαστική ιστορία των εικόνων, μετ. Μ. Κοσμοπούλου, εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 2006, σελ. 190.

¹⁰² Δανιήλ Ζ' - Ι', Ησαΐας Ε' .14, ΞΣΤ' .24, Σοφία Σολομώντος ΙΓ' - ΙΔ', Ψαλμός ΜΘ' (Ν'). 3 - 4

¹⁰³ Ματθ. Η' .12, ΙΓ' .42, ΚΒ' .13, ΚΕ' .30,41,46, Μάρκ. Θ' .42 - 49, Λουκ. ΙΒ' .5, ΙΓ' .28,30, ΙΣΤ' .19 - 31.

¹⁰⁴ Επιστολή Α' του Ιωάννη, Ε.16 - 17, επιστολές του Παύλου : Α' προς Κορινθίους, Ε', ΣΤ', ΙΕ', Β' προς Κορινθίους, Ε'.10, Β' προς Θεσσαλονικείς και κυρίως την επιστολή Α' προς Ρωμαίους, 18 - Γ'.20 Ο Σ. Μαδεράκης επισημαίνει πως ο απόστολος Παύλος έχει ως πηγές την Ιουδαίο - ελληνιστική φιλοσοφία και τα κεφάλαια ΙΓ' - ΙΔ' της Σοφίας Σολομώντος βλ. ΣΤ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στην Κρήτη. Δ' Προβλήματα σχετικά με τα θέματα της κολάσεως, *Υδωρ εκ Πέτρας*, Χρόνος 3 - 4, τόμοι 5 - 6 (1980 - 1981), σ.51 - 130, υποσημ.54 και Ρ. ΜΙΛΟΒΙΤΣ, *Personnification des sept peches mortels dans le Jugement Dernier a Sorocani, L'art byzantin du XIIIe siecle. Symposium de Sorocani*, Sorocani - Novi Pazar 18 - 25 Septembre 1965, [ed. V. J. Djuric] Beograd 1967, σ. 242 & υποσημ.31.

¹⁰⁵ ΣΤ' .15 - 17, ΙΘ' .17, Κ' .12 - 14

¹⁰⁶ Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο διάβολος στη Βυζαντινή τέχνη. Συμβολή εις την έρευναν της Ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980, σ.83, 187, υποσημ.191, 188 και υποσημ. 198.

¹⁰⁷ ΡΓ 111, 772Α - 773Β, 852C - 873Α. Το κείμενο χρονολογείται στον 9ο - 10ο αιώνα : βλ. Σ. ΛΑΜΠΑΚΗΣ, *Οι καταβάσεις στον κάτω κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα 1982, σ. 54 & υποσημ. 146.

¹⁰⁸ Στο βίο του Οσίου Βασιλείου του Νέου - που χρονολογείται τον 10ο αιώνα - αναφέρονται πολλά στοιχεία, ανάμεσα στα οποία κατηγορίες αμαρτωλών και η διάβαση της ψυχής από τα τελώνεια του

επίσης και τα απόκρυφα κείμενα¹⁰⁹ της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, όπως η Αποκάλυψη του Ενώχ, του Έσδρα, του Ιωάννη, του Πέτρου, του Παύλου, της Θεοτόκου, ο κύκλος Αποκαλύψεων του Βαρούχ, οι Πράξεις του Θωμά, η Αποκάλυψη της Αναστασίας¹¹⁰. Επίσης κείμενα που περιγράφουν οράματα ή όνειρα¹¹¹, όπως η διήγηση του Αγίου Μακαρίου του Αιγυπτίου, το όραμα του μοναχού Κοσμά, παρέχουν εικόνες της κόλασης και των τιμωριών διαφόρων αμαρτιών¹¹². Τα κείμενα αυτά, στα οποία γίνεται εκτενής αναφορά στις αμαρτίες και στον τρόπο που αυτές θα τιμωρηθούν στην αιωνιότητα, γνωρίζουν μεγάλη διάδοση στο ευρύ κοινό, μολονότι δεν αναγνωρίστηκαν ουδέποτε ως «κανονικά» από την Εκκλησία. Έχει διατυπωθεί επίσης η άποψη πως οι χριστιανικές αντιλήψεις για την κόλαση επηρεάστηκαν και από την ελληνιστική και ρωμαϊκή τέχνη και γενικότερα την τέχνη της αρχαιότητας¹¹³. Ο Α. Grabar επιπλέον διατύπωσε την

αέρα, περιγραφή που δηλώνει τις αμαρτίες στις οποίες μπορεί να υποπέσει ένας άνθρωπος και πώς μπορεί να σωθεί ή να καταδικαστεί. Για τα στοιχεία αυτά και το συσχετισμό με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, βλ. ΑΓΓΕΛΙΔΗ, Ο βίος, σ. 178 - 205 και ειδικότερα σ.183 – 185 και σ. 200 - 202.

¹⁰⁹Σχετικά με τα απόκρυφα κείμενα βλ. Ι.Δ. ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα. Απόκρυφα Ευαγγέλια*, τομ.Α, εκδ. Π.Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 1999, του ιδίου *Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα. Απόκρυφες Πράξεις, Επιστολές και Αποκαλύψεις*, τομ.Β, εκδ.Π.Πουρναράς, Θεσσαλονίκη, 2004.

¹¹⁰Βλ. σχετικά C. TISCHENDORF, *Apocalypses Apocryphae - Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis item Mariae Dormitio*, Lipsiae 1866. R.M. JAMES, *The Apocryphal New Testament, being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses with other narratives and fragments*, newly translated by M.R. James, Oxford 1962. M. GIDEL, *Etude sur une Apocalypse de la Vierge Marie*, Manuscrits grecs nos. 390 et 1631, Bibliothèque Nationale de Paris, *Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France*, V (1871), σ. 92 - 113. H. PERNOT, *Descente de la Vierge aux Enfers d'après les manuscrits grecs de Paris*, *REG 13* (1900), σ. 233 - 257. R. DAWKINS, *A Cretan Apocalypse of the Virgin*, *BZ 30* (1930), σ. 300 - 304. Σ. ΑΓΟΥΡΙΔΗΣ, *Τα απόκρυφα της Παλαιάς Διαθήκης*, τόμος Α', Αθήνα 1973, σ. 319 - 321. Βλ. επίσης ΛΑΜΠΑΚΗΣ, *Καταβάσεις*, σ.σ. 46 - 49, 41, 44, 58 - 63. Τα κείμενα αυτά στην πλειοψηφία τους χρονολογούνται στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, με εξαίρεση την Αποκάλυψη της Αναστασίας που χρονολογείται τον 10^ο αιώνα και την Αποκάλυψη της Θεοτόκου, κείμενο της μεσοβυζαντινής εποχής, που σώζεται σε πολλές παραλλαγές, θεωρείται ότι βασίστηκε στην Αποκάλυψη του Παύλου και γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση έως και την εποχή μας, βλ. Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ, *Νεοελληνική Μυθολογία*, Αθήνα 1871, σ.373 – 389. Για το συσχετισμό των απόκρυφων Αποκαλύψεων και της εικονογράφησης του θέματος των τιμωριών, βλ. MIJOVIC, *Personnification*, σ. 242. B. TODIC, *Novootkrivene predstave gresnika na Strasnom Sudu u Gračanici* [Les figures de pécheurs nouvellement découvertes dans le Jugement Dernier de Gračanica], *Zbornik za likovne Umetnosti 14* (1978), σ. 204. MOURIKI, *An unusual*, σ. 163. M. GARIDIS, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier (du XIIe siècle au XIVE siècle)*, *Zbornik za likovne Umetnosti 18* (1982), σ. 4. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, Ο διάβολος, σ.σ. 82, 83, 155, υποσημ.87, 160, 161, 162, 184 - υποσημ. 182, 187, 188. Α. & J. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus*, Athens- London 1985, σ. 136.

¹¹¹Για κείμενα αυτού του περιεχομένου βλ. ΛΑΜΠΑΚΗΣ, *Καταβάσεις*, σ. 49 - 54.

¹¹²Βλ. σχετικά MIJOVIC, *Personnification*, σ.240 - 241. GARIDIS, *Punitions*, σ. 4 - 5.

¹¹³MIJOVIC, *Personnification*, σ.245, 248. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Διάβολος*, σ. 162. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, *Ποινές*, σ.,69, 82, 87, 88, 92. GARIDIS, *Punitions*, σ. 4.

άποψη (που έγινε γενικά αποδεκτή), πως η εικονογραφία του θριαμβευτή αυτοκράτορα επηρέασε την απεικόνιση της σύνθεσης της Δευτέρας Παρουσίας και ειδικότερα των τιμωριών των αμαρτωλών, συγκρίνοντας τις παραστάσεις των βαρβάρων αιχμαλώτων που απεικονίζονται στη βάση της στήλης του Αρκαδίου στην Κωνσταντινούπολη, με το κατώτερο τμήμα παραστάσεων της Δευτέρας Παρουσίας, όπου, όπως προαναφέρθηκε, απεικονίζονται σε διάχωρα οι τιμωρίες των αμαρτωλών¹¹⁴. Οι τιμωρίες αυτές κατηγοριοποιούνται σε ομαδικές και ατομικές. Οι ομαδικές περιορίζονται στην συμβολική απεικόνιση των καταδικασμένων στο «πῦρ το ἄσβεστον», στο «σκότος τὸ ἐξώτερον», στον «βρυγμὸ τῶν ὀδόντων»¹¹⁵. Μεγαλύτερη ἔμφαση δίνεται ὁμως στις ατομικές τιμωρίες.

Εξάλλου ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι οι αντιλήψεις για τις τιμωρίες των αμαρτωλών στη μεταθανάτιο ζωή μπορούν να εντοπιστούν σε λαούς διαφόρων γεωγραφικών περιοχών και ιστορικών περιόδων, έτσι όπως εκφράζονται μέσα από τη φιλοσοφία, την θρησκεία και την τέχνη τους. Με τους λαούς αυτούς οι Βυζαντινοί ἤλθαν σε επαφή και ενδεχομένως να επηρεάστηκαν ως προς την εικονογράφηση των τιμωριών των αμαρτωλών στην χριστιανική Δευτέρα Παρουσία¹¹⁶.

Πρέπει τέλος να επισημανθεί πως η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας στην δυτική τέχνη δεν στερείται παραλληλισμών και αλληλεπιδράσεων με τη βυζαντινή απεικόνιση του θέματος συνολικά, αλλά και των τιμωριών ειδικότερα¹¹⁷. Παρατηρούνται εικονογραφικές διαφοροποιήσεις, αλλά και ομοιότητες¹¹⁸. Δεν

¹¹⁴GRABAR, *L'Empereur*, σ. 255 κ.εξ..

¹¹⁵«καὶ βαλοῦσιν αὐτοὺς εἰς τὴν κάμινον τοῦ πυρός· ἐκεῖ ἔσται ὁ κλαυθμὸς καὶ ὁ βρυγμὸς τῶν ὀδόντων.» Ματθ. 13,42.

¹¹⁶Επιρροές ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀπὸ τὸν αἰγυπτιακὸ πολιτισμὸ (ἡ σκηνὴ τῆς κρίσης τῶν νεκρῶν - ἡ Ζυγοστασία - τὸ τέρας που καταβροχθίζει αὐτοὺς που κρίθηκαν αμαρτωλοί, οἱ κατηγορίες τῶν αμαρτιῶν, ἀποτελοῦν μερικὰ ἀπὸ τὰ πιο χαρακτηριστικὰ παραδείγματα), ἀπὸ ἀσσυροβαβυλωνιακὰ ἔργα, ἀπὸ τὴν περσικὴ θρησκεία, ἀπὸ θρησκευτικὴς ἀντιλήψεις καὶ ἔργα τέχνης ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς Συρίας καὶ ἀπὸ θρησκείες ὅπως ὁ Μανιχαϊσμός, ὁ Ζωροαστρισμός, ὁ Μαζδαϊσμός. Βλ.: MIJOVIC, *Personnification*, σ. 246 κ.εξ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ὁ διάβολος*, σ.σ. 83, 162. GARIDIS, *Etudes*, σ. 23. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Κρίση*, σ. 435. & υποσημ. 21, 24, βλ. καὶ 436 κ.εξ. ὅπου ἀναφέρονται καὶ οἱ ἐπιδράσεις τῆς χριστιανικῆς Δευτέρας Παρουσίας σὲ βασικὰ συνθετικὰ στοιχεῖα τῶν ἀντίστοιχων παραστάσεων στὸ σιτικὸ Ἰσλάμ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, *ποινές*, σ. 55, υποσημ.150 καὶ σ.σ. 66 - 68, 74 - 79, ὅπου ἀν καὶ παραθέτει πολλὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν τέχνη διαφόρων πολιτισμῶν, καταλήγει ὅτι ὅλες οἱ ἐπιρροές πρέπει νὰ ἐξετάζονται ἐπιφυλακτικὰ, ἐνὼ βέβαιο εἰκονογραφικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ὑπόβαθρο γιὰ τὴν τιμωρίαν τῶν αμαρτωλῶν θεωρεῖ τὴ διδασκαλίαν τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας.

¹¹⁷GARIDIS, *Etudes*, σ. 22. D. COMBETTE, *La fresque de l'église Saint - Julien de Brioude et ses apports byzantins*, *Cah Balk 6* (1984). *Contribution a l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post - byzantin*, σ. 275 - 279. J. POLZER, *Aristotle, Mohammed and Nikolas V in Hell*, *Art B 46* (1964), σ.

πρέπει να αγνοηθεί πως και στην δυτική μεσαιωνική λογοτεχνία υπάρχουν κείμενα που περιγράφουν καταβάσεις ή οράματα του άλλου κόσμου, στα οποία δίνεται η εικόνα της κόλασης και των τιμωριών των αμαρτωλών¹¹⁹. Η απεικόνιση των τιμωριών μέσα στους ναούς αποτελεί ενδεικτική και άμεση μαρτυρία για τις ποινές, ατομικές και συλλογικές, που αρμόζουν στους αμαρτωλούς. Η Εκκλησία μέσα από την τέχνη εξέφραζε την διδασκαλία της για την αμαρτία και το πώς αυτή τιμωρείται. Η απεικόνιση της κόλασης απέκτησε προληπτική και διδακτική λειτουργία¹²⁰, καθώς η Εκκλησία δεν επέβαλε κοσμικές ποινές στους παραβάτες¹²¹.

Από τον 12ο αιώνα και εξής η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, με άξονα τα κύρια στοιχεία της¹²², άλλοτε περιορίζεται σε ορισμένα βασικά θέματα, άλλοτε εμπλουτίζεται, ανάλογα πάντα και με τις εκάστοτε συνθήκες και τις ιδιαιτερότητες του κάθε μνημείου¹²³. Επιπλέον οι ατομικές τιμωρίες, αποκρυσταλλώνονται και πολλαπλασιάζονται σε αριθμό και ποικιλία την περίοδο αυτή¹²⁴. Η παράσταση εμπλουτίζεται σταδιακά, έως και το τέλος της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, με εικονογραφικά θέματα που προέρχονται από την καθημερινή ζωή, τις τοπικές παραδόσεις, τις κοινωνικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής, ακόμα και

457 – 469. Για την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη Δυτική τέχνη βλ. ενδεικτικά REAU, *Iconographie*, σ.σ. 727, 731, 732, 736 - 738, 752 – 754, COCAGNAK, *Le Jugement*.

¹¹⁸Στις δυτικές απεικονίσεις του θέματος οι αμαρτωλοί τιμωρούνται από φίδια ή πολύ πιο συχνά από δαίμονες. Για παραδείγματα τέτοιων απεικονίσεων και την ερμηνεία τους βλ.: MIJONIC, *Personnification*, σ. 245. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο διάβολος*, σ.σ. 158, 186. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, *Ποινές*, σ. 55, υποσημ. 150, σ. 76, υποσημ. 213, σ.σ. 77, 78, υποσημ. 214, όπου υποστηρίζει πως οι μορφές που τιμωρούνται από φίδια στη δυτική τέχνη ίσως κατάγονται από ανατολικά πρότυπα και έχουν δεχτεί βυζαντινές επιδράσεις.

¹¹⁹Τα βυζαντινά απόκρυφα κείμενα, τα οράματα που περιγράφουν τον άλλο κόσμο και γενικότερα οι χριστιανικές αντιλήψεις για τη μετά θάνατον ζωή, έχουν θεωρηθεί ως πηγές έμπνευσης και για τα αντίστοιχα κείμενα της δυτικής μεσαιωνικής λογοτεχνίας. Αναλυτικά για τα κείμενα αυτά βλ. ΛΑΜΠΑΚΗΣ, *Καταβάσεις*, σ. 112 - 137. Επίσης ΧΡ. ΤΣΙΚΡΙΤΣΗ, *Η Κρήτη στη Θεία Κωμωδία του Dante, Κρητ. Χρον. ΙΘ'* (1965), σ. 44 – 49, όπου γίνεται μία ενδιαφέρουσα αναφορά στην επίδραση του κρητικού πολιτισμού στο έργο του Δάντη.

¹²⁰Βλ. αναλυτικά για το θέμα : Γ. ΠΟΥΛΗΣ, *Η επίγεια κόλαση : το κυρωτικό σύστημα της εκκλησίας, Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1997, και ιδιαίτερα : 97 - 99, υποσημ. 2 - 5.

¹²¹ΣΠ. ΤΡΩΙΑΝΟΣ, *Οι ποινές στο Βυζαντινό δίκαιο, Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1997, σ. 189, 194, 199 – 200, υποσημ. 2. Κ. ΠΙΤΣΑΚΗΣ, *Έγκλημα χωρίς τιμωρία; Τα πλαστά στη βυζαντινή ιστορία, Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1997, σ. 350 - 354.

¹²²ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 150 - 151. GARIDIS, *Etudes*, σ. 27 - 29. Βλ. και πώς αποκρυσταλλώθηκε το θέμα σε οδηγούς ζωγραφικής : ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, και αι κύριαι αυτής ανέκδοται πηγαί, εκδιδόμενη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον*, υπό Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909, σ. 140 - 142.

¹²³GARIDIS, *Etudes*, σ. 28 - 29. ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 151.

¹²⁴Βλ. GARIDIS *Punitions*, σ. 14. GARIDIS, *Etudes*, σ. 87, 90.

δαισιδαμονίες των ευρύτερων μαζών, σε συνδυασμό πάντα με τη διδασκαλία της Εκκλησίας. Προσφέρει στον αιογράφο τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του σε πολλά στοιχεία της σύνθεσης, χωρίς όμως να απομακρύνεται από τα πλαίσια της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης¹²⁵.

B. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΣΤΟΥΣ ΝΑΟΥΣ ΤΗΣ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΛΥΒΙΩΝ

Η πλέον εκτεταμένη και καλύτερα διατηρημένη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, από αυτές που σώζονται στους ναούς της Αττικής της περιόδου της Λατινοκρατίας, βρίσκεται στον ναό του αγίου Πέτρου στα Καλύβια. Η παράσταση καταλαμβάνει τα ανώτερα τμήματα του νάρθηκα και το ανατολικό τύμπανο της κεντρικής είσοδου του κυρίως ναού (εικ. 1). Στο κέντρο κυριαρχεί η Δέηση. Ο Ιησούς κάθεται σε θρόνο, με φωτεινή ρόδινη Δόξα που χάνεται πίσω από τον θρόνο, υποκαθιστώντας αισθητικά το ερεισίνωτο¹²⁶, θριαμβευτής και Κριτής, όπως περιγράφεται από τον Ματθαίο¹²⁷. Προβαίνει σε χειρονομία αποδοχής των Δικαίων με το δεξί του χέρι και καταδίκης των αμαρτωλών με το αριστερό¹²⁸. Στις παλάμες του διακρίνονται «οι τύποι των ήλων». Φορά ιμάτιο έντονου μπλε χρώματος, το οποίο χρησιμοποιείται εκτεταμένα στο σύνολο του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού και σκούρο πορφυρό χιτώνα με χρυσίζουσες λάμπσεις. Στα πόδια του ακουμπά κλειστό πορφυρό ειλητάριο, χρωματισμός ο οποίος ενδεχομένως να παραπέμπει σε

¹²⁵ Πολλοί μελετητές έχουν ασχοληθεί με επιμέρους συνθετικά στοιχεία της παράστασης, τα οποία αποκτούν μια πλούσια και πολύ ενδιαφέρουσα εικονογραφία στη μεταβυζαντινή εποχή. Για την εξέλιξη, τις ιδιαιτερότητες, τη σημασία του θέματος στα πλαίσια της μεταβυζαντινής ζωγραφικής βλ. ενδεικτικά : MIJOVIC, *Personnification*, σ. 59 κ.εξ. . GARIDIS, *Etudes*.

¹²⁶ Η Ν. Πανσελήνου θεωρεί πως η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια αποτελεί ενδεχομένως αρχαϊσμό. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 94.

¹²⁷ «Όταν δέ ἔλθῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντες οἱ ἅγιοι ἄγγελοι μετ' αὐτοῦ, τότε καθίσει ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ, καὶ συναχθήσεται ἔμπροσθεν αὐτοῦ πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἀφοριεῖ αὐτούς ἅπ' ἀλλήλων ὡσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων, καὶ στήσει τὰ μὲν πρόβατα ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ, τὰ δέ ἐρίφια ἐξ εὐωνύμων..» Ματθ., 25,31-33.

¹²⁸ MOURIKI, *An unusual*, σ. 147.

πορφυροβαφείς περγαμηνές¹²⁹. Περιστοιχίζεται από χορό Αγγέλων με ώχρινα και ρόδινα φωτοστέφανα¹³⁰. Εκατέρωθεν του ζωγραφίζονται η Παναγία και ο Ιωάννης, οι οποίοι δέονται για την σωτηρία των ανθρώπων.

Κατά τον καθαρισμό των τοιχογραφιών του ναού¹³¹ αποκαλύφθηκε άγγελος στο κάτω αριστερό μέρος της παράστασης. Ο άγγελος αυτός, με την μορφή Χερουβείμ, αποτελεί το σύμβολο του Ευαγγελιστή Ματθαίου και πλαισιώνεται με τα σύμβολα των υπόλοιπων Ευαγγελιστών¹³². Η απεικόνιση αυτή αποδίδει εικονογραφικά το όραμα του Προφήτη Ιεζεκιήλ¹³³. Συνοδεύεται από την ανορθόγραφη επιγραφή «ΤΟ ΤΕΤΡΑΜΟΡΦΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ». Συμμετρικά του στην κάτω δεξιά πλευρά της Δέησης απεικονίζεται Εξαπτέρυγο.

Στην βόρεια γωνία του ανατολικού τοίχου ιστορείται η Ετοιμασία του Θρόνου με τον Αδάμ σε στάση προσκύνησης, με την επιγραφή «ΠΡΟΣΚΥΝΩ ΤΗΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ». Πίσω από τον πρωτόπλαστο απεικονίζονται Άγγελοι κατά το ήμισυ, λύση που υπαγορεύθηκε ενδεχομένως από τον περιορισμένο χώρο που είχε στην διάθεσή του ο ζωγράφος. Ακριβώς από κάτω οι προφήτες Δαυίδ και Ιερεμίας (εικ. 2).

Στην νότια γωνία του ανατολικού τοίχου σώζεται αποσπασματικά η Κόλαση με την τιμωρία των αμαρτωλών (εικ. 3).¹³⁴ Διακρίνεται ο πλούσιος, ο οποίος

¹²⁹Πορφυροβαφείς περγαμηνές κρατούν οι Ιεράρχες και στην Σπηλιά Πεντέλης (Κ6) και στην Αγία Σωτήρα Αμαρουσίου (Κ23).

¹³⁰Η συνήθεια των ποικιλόχρωμων φωτοστεφάνων εισάγεται ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο. Βλ. Σχετικά Α. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1925, σ. 38, υποσημ. 4,104, 140, 226, 227. Χρωματιστά φωτοστέφανα εκτός από την περίπτωση του ναού του Αγίου Πέτρου συναντάμε και σε άλλους ναούς της Αττικής, όπως στον ναό του Αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά, στους αγγέλους στην παράσταση της Βάπτισης στην Παναγία στην Μερέντα (COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 160) και στον ναό του Αγίου Νικολάου στο κοιμητήριο Καλάμου (ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 238). Την ίδια περίοδο χρωματιστά φωτοστέφανα απαντώνται και σε άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου. βλ. Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αντωνίου της Ανάφης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 191, στην παράσταση Σύναξης των Ασωμάτων στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Κ. ΛΑΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, Δύο εκκλησίες στο Ν. Χανίων, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ.Β' (1960-1961), σ. 26, πίν. 12, 1)· στον Χριστό στον ναό του Σωτήρα στο Πυργί Ευβοίας (Μ. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ - ΒΕΡΡΑ, Τοιχογραφίες του τέλους του 13^{ου} αι. στην Εύβοια, ΑΔ 32 (1977): Μελέτες, Αθήνα 1982, σ. 13).

¹³¹Ο καθαρισμός πραγματοποιήθηκε ανάμεσα στα έτη 1978 και 1981 από τον συντηρητή Φώτη Ζαχαρίου και συνεργάτες του. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σ. 173, υποσημ. 1.

¹³²Η συμβολική αυτή απεικόνιση των ευαγγελιστών συνηθίζεται ήδη από τον 11^ο αιώνα και συνεχίζεται και τον 14^ο. Βλ. σχετικά Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ', σ. 79-86.

¹³³«πρόσωπον ανθρώπου και πρόσωπον λέοντος εκ δεξιῶν τοῖς τέσσαρσι καὶ πρόσωπον μόσχου ἐξ ἀριστερῶν τοῖς τέσσαρσι καὶ πρόσωπον ἀετοῦ τοῖς τέσσαρσι.» Ιεζ. 1,10

¹³⁴Η απεικόνιση στηρίζεται στις απόκρυφες «Αποκαλύψεις» της Παναγίας, του αποστόλου Πέτρου και του αποστόλου Παύλου ΜΟΥΡΙΚΙ, An unusual, σ.163.

ταυτοποιείται από την επιγραφή «Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ ΦΛΕΓΟΜΕΝΟΣ ΕΝ ΤΩ ΠΗΡΙΝΟ ΠΟΤΑΜ(Ω)»¹³⁵ και αποτελεί αναφορά στην παραβολή του Πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου¹³⁶, ακολουθώντας την εικονογραφική παράδοση που καθιερώθηκε από τον 11^ο αιώνα¹³⁷. Ακολουθούν σε κακή κατάσταση διατήρησης και άλλες γυμνές μορφές, μέχρι περίπου την μέση, οι οποίες εξωθούνται από άγγελο, που αποδίδεται με μονοχρωμία. Διακρίνονται καλύτερα δύο άνδρες, που συνοδεύονται από τις αποσπασματικά σωζόμενες επιγραφές «Ο ΤΟΚΟΝ ΛΑΒ(ΩΝ)» και «ΦΙΛΑΡΓΥΡ(ΟΣ) ΜΟΝΑ(ΧΟΣ)». Είναι προφανές από τις επιγραφές πως απεικονίζουν αμαρτήματα που σχετίζονται με κακή χρήση του χρήματος. Ειδικότερα η πρώτη μορφή θα μπορούσε να απεικονίζει, εκτός από τον τοκογλύφο, ακόμα και αυτόν που απλώς τόκιζε νόμιμα χρήματα. Η τοκογλυφία και η αισχροκέρδεια κατακρίνονταν έντονα από την Εκκλησία τον 12ο αιώνα¹³⁸. Ο έντοκος δανεισμός όμως ήταν νόμιμος για το βυζαντινό κράτος, το οποίο και καθόριζε με αυστηρότητα τα ανώτερα επιτόκια προκειμένου να προληφθεί η τοκογλυφία¹³⁹. Η δεύτερη μορφή θίγει το φαινόμενο της φιλαργυρίας των κληρικών, που σαφώς δεν περιορίζεται σε κάποια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Για την περίοδο της Λατινοκρατίας ειδικότερα, ενδιαφέρουσα μαρτυρία αποτελεί η επιστολή του Μιχαήλ Χωνιάτη, στην οποία κατακεραυνώνει τον ηγούμενο της μονής Καισαριανής, επειδή υποτάχθηκε στην καθολική εκκλησία προκειμένου να μην χάσει τα εισοδήματά του¹⁴⁰. Η επιλογή της προβολής του φιλάργυρου μοναχού στον ναό του Αγίου Πέτρου¹⁴¹, θα μπορούσε ενδεχομένως να οδηγήσει στην «γοητευτική» υπόθεση

¹³⁵Λουκ., 16, 19-25.

¹³⁶Λουκ., 16,19-31.

¹³⁷ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 148-149, 156-157.

¹³⁸Α. ΛΑΪΟΥ, *Οι ανταλλαγές και το εμπόριο από τον 7ο-12ο αιώνα*, Α. Ε. ΛΑΪΟΥ (γεν. εποπτ.) *Οικονομική Ιστορία του Βυζαντίου*, τ. Β', Αθήνα 2006, σ. 550.

¹³⁹Βλ. ενδεικτικά : Γ. ΜΑΡΙΔΑΚΗΣ, *Το αστικόν δίκαιον εν ταις νεαραίς των βυζαντινών αυτοκρατόρων*, Αθήνα 1922, σ. 223 - 225 Ν. ΜΑΤΣΗΣ, *Ο τόκος εν τη νομολογία του Πατριαρχείου*, *ΕΕΒΣ ΛΗ'* (1971), σ. 71 - 83. Κ. ΠΙΤΣΑΚΗΣ, *Κωνσταντίνου Αρμενόπουλου Πρόχειρον Νόμων ή Εξάβιβλος*, Αθήνα 1971, ια, σ. 199 - 203. Ε. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗ, *Η νομολογία των εκκλησιαστικών δικαστηρίων της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, σε θέματα περιουσιακού δικαίου. Ενοχικό εμπράγματο δίκαιο*, [Forschungen zur byzantinischen Rechtsgeschichte, Athener Reihe, 6], Αθήνα 1992, σ. 44 - 51. Δ. ΓΚΟΦΑΣ, *Οι τόκοι στο βυζαντινό δίκαιο*, Α. Ε. ΛΑΪΟΥ (γεν. εποπτεία), *Οικονομική Ιστορία του Βυζαντίου*, τ. Γ', Αθήνα 2006, σ. 297 κ.ε.

¹⁴⁰ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*, σ. 250-252 και ΧΩΝΙΑΤΗΣ, *Επιστολαί*, σ.99-100.

¹⁴¹Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια επαναλαμβάνεται και στην αντίστοιχη παράσταση του ναού του Αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά με τον κακόφρωντα Αρχιμανδρίτη, από το λαϊκό του οποίου κρέμεται «αποκόμβιον».

πως υπονοούσε και την περίπτωση του συγκεκριμένου μοναχού. Δεν αποκλείεται ο επίσκοπος Ιγνάτιος, βέβαιος χορηγός του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού, να γνώριζε το περιεχόμενο της συγκεκριμένης επιστολής. Η ιδιαίτερη προτίμησή του στο πρόσωπο του Χωνιάτη υποδηλώνεται και από την σπάνια απεικόνισή του ανάμεσα στους ιεράρχες του ημικυλίνδρου του Ιερού Βήματος. Η πρωτοβουλία για την εικονογράφηση της προσωπογραφίας αυτής, δεν θα μπορούσε να ανήκει στο εικονογραφικό συνεργείο, το οποίο προφανώς ακολουθούσε τις υποδείξεις του χορηγού. Τέλος οι σκηνές της κόλασης ενδεχομένως να συνεχίζονταν και στον νότιο τοίχο του νάρθηκα, όπως μπορεί να υποθέσει κανείς από τα ελάχιστα ίχνη που διακρίνονται αμυδρά¹⁴².

Η παράσταση εμπλουτίζεται με την σκηνή της έγερσης των νεκρών¹⁴³ (εικ. 4). Άγγελος σαλπίζων ανασταίνει στο αριστερό τμήμα της παράστασης όσους ετάφησαν στην γη, όπως μαρτυρείται από την επιγραφή «ΤΗΝ ΓΗ» και δεξιά όσους πνίγηκαν στην θάλασσα¹⁴⁴ (διακρίνεται η σχεδόν σβησμένη πλέον επιγραφή «(ΘΑΛΑ)ΣΣΑ». Την σκηνή συνοδεύει προσωποποίηση της θάλασσας, η οποία απεικονίζεται ως λέων και εξεμεί τους αναστηθέντες.

Στο βόρειο τύμπανο του νάρθηκα διατηρούνται σε κακή κατάσταση σπαράγματα από την απεικόνιση του Παραδείσου, τμήμα του οποίου καλύφθηκε από «δίπτυχη» κτητορική επιγραφή (Κ5).

Στην μεσαία ζώνη του δυτικού τοίχου απεικονίζονται ανά ομάδες οι Δίκαιοι. Βορειότερα, κοντά στην πύλη του Παραδείσου ο πρωτομάρτυς Στέφανος προηγείται Αγγέλου και οδηγεί στην επουράνια Σιών χορό προφητών, ανάμεσα στους οποίους αναγνωρίζονται ο Πρόδρομος, ο Δαβίδ και ο Σολομών (εικ. 5). Ακολουθεί ο χορός των Αποστόλων, Αρχιερέων (αναγνωρίζονται ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ενδεχομένως οι Άγιοι Νικόλαος και Γρηγόριος ο Θεολόγος) και οσίων Πατέρων, που συνοδεύονται από τις αντίστοιχες επιγραφές : «ΧΟΡΟΣ ΑΠΟΣΤΟ(ΛΩΝ)», «ΧΟΡΟΣ

¹⁴²ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σ. 183.

¹⁴³«ἀμὴν ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι ἔρχεται ὥρα, καὶ νῦν ἐστίν, ὅτε οἱ νεκροὶ ἀκούσονται τῆς φωνῆς τοῦ υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, καὶ οἱ ἀκούσαντες ζήσονται· μὴ θαυμάζετε τοῦτο· ὅτι ἔρχεται ὥρα ἐν ἧ πάντες οἱ ἐν τοῖς μνημείοις ἀκούσονται τῆς φωνῆς αὐτοῦ, καὶ ἐκπορεύσονται οἱ τὰ ἀγαθὰ ποιήσαντες εἰς ἀνάστασιν ζωῆς, οἱ δὲ τὰ φαῦλα πράξαντες εἰς ἀνάστασιν κρίσεως.» Ιωάν., 5,25-29.

«ἀναστήσονται οἱ νεκροί, καὶ ἐγερθήσονται οἱ ἐν τοῖς μνημείοις, καὶ εὐφρανθήσονται οἱ ἐν τῇ γῆ·» Ἦσ. κστ'. 19

¹⁴⁴Καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς ἐν αὐτῇ νεκρούς, καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ἄδης ἔδωκαν τοὺς ἐν αὐτοῖς νεκρούς...καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτόν". Αποκ. κ' - 13.

ΑΡΧ(Ι)ΕΡ(Ε)ΩΝ», «ΧΟ(ΡΟ) ΟCΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ». Αξίζει να σημειωθεί πως το συγκεκριμένο τμήμα της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας γίνεται ορατό κυρίως από τον ιερέα, όταν στέκεται στην Ωραία Πύλη του ιερού Βήματος και στρέφεται προς τα δυτικά, μέσω του τοξωτού ανοίγματος του τυμπάνου της δυτικής κεραίας του, όπου απεικονίζεται η Σταύρωση. Με τον τρόπο αυτό ίσως να γίνεται ένας διαρκής εικαστικός υπαινιγμός της δύσκολης οδού των ιερωμένων προς τον παράδεισο, η οποία απαιτεί διαρκή αγώνα και θυσίες. Εξάλλου στα κατώτερα μέρη της Σταύρωσης συμπεριλαμβάνεται η εικονογραφική λεπτομέρεια της σκηνης της έγερσης των νεκρών (Κ7). Δημιουργείται ενδεχομένως με τον τρόπο αυτό μία επιπλέον νοηματική συνάφεια ανάμεσα στις δύο παραστάσεις. Οι νεκροί ανασταίνονται, κρίνονται και οδηγούνται στον Παράδεισο, εάν έζησαν σύμφωνα με τον λόγο του Θεού .

Η σύνθεση ολοκληρώνεται με τον χορό των γυναικών Μαρτύρων ανάμεσα στις οποίες αναγνωρίζεται η Αγία Αικατερίνη από το χαρακτηριστικό θωράκιο και λώρο¹⁴⁵ και Οσίων, όπως περιγράφονται στις επίσης ανορθόγραφες επιγραφές «ΧΟΡΟC ΜΑΡΤΗΡΩ(Ν) ΓΙΝΕΚΩΝ», «Κ(ΑΙ) ΟCΙΩ(Ν)», που τους συνοδεύουν (εικ. 6).

Στην παράσταση κυριαρχεί η γραμμικότητα και η έντονη διακοσμητική διάθεση, όπως παρατηρείται κυρίως στον θρόνο του Χριστού και στα πλούσια ποικιλιμένα ρούχα των Αγγέλων. Διακόσμηση φέρουν εξάλλου και τα φωτοστέφανα ¹⁴⁶, η οποία θυμίζει μαργαριτάρια. Αντίστοιχα διάλιθα φωτοστέφανα απαντώνται συχνά τόσο σε πρώιμες καππαδοκικές τοιχογραφίες, όπως για παράδειγμα στο Direkli Kilise ¹⁴⁷, στο Göreme¹⁴⁸, όπως επίσης και στον ελλαδικό χώρο, όπως στην Εύβοια¹⁴⁹, στον Άγιο Παντελεήμονα στους Μπουλαριούς της Μέσα Μάνης τον 10^ο αιώνα ¹⁵⁰ και στον Άγιο Γεωργιο Λαθρήνου Νάξου τον 13^ο αιώνα¹⁵¹.

¹⁴⁵Σχετικά με το θωράκιο βλ. G. DE JERPHANION, *Le «thorakion», caractéristique iconographique du XI siècle. La Voix des monuments, II*, Paris 1938, σ. 263-278. Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Το λεγόμενον θωράκιο της γυναικείας αυτοκρατορικής στολής, *ΕΕΒΣ* 13 (1953), σ. 524-530.

¹⁴⁶Σχετικά με την διακόσμηση των φωτοστεφάνων βλ. Σ.ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σέ εικόνες και τοιχογραφίες τής Κύπρου και τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, *Πρακτικά Β ' Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, Λευκωσία 1982 (1986) τόμος Β', σ. 555-560, κυρίως σ. 556.

¹⁴⁷N. - Μ. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, πίν. 83 - 89.

¹⁴⁸M. RESTLE, *Die Byzantinische Wandmalerei im Kleinasien*, II, Bongers, 1967, πίν. 58 - 60.

¹⁴⁹T. VELMANS, *Deux églises byzantines en Eubée, Cah XVIII*, (1968), σ. 199-203.

¹⁵⁰N.Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών, *ΕΕΒΣ* 37, 1969-1970, (1970), σ. 454, εικ. 5 κ.εξ.

¹⁵¹N. ΖΙΑΣ, Εργασία εις τοιχογραφημένους ναούς των Κυκλάδων, *ΑΑΑ III*, 2, 1970, εικ. 8, 10.

Τέλος στην οροφή του νάρθηκα εικονίζονται σε κακή κατάσταση διατήρησης ένθρονοι οι δώδεκα Απόστολοι, ανά τριάδες (εικ. 7). Στον συγκεκριμένο ναό δεν τοποθετούνται εκατέρωθεν της Δέησης, όπως συνηθίζεται. Οι διαστάσεις τους είναι δυσανάλογα μεγάλες σε σχέση με την υπόλοιπη σύνθεση, γεγονός που ενδεχομένως να οφείλεται είτε σε περιορισμένη καλλιτεχνική δεξιότητα, είτε στην χρήση διαφορετικών προτύπων. Σύμφωνα με την Ν. Πανσελήνου διακρίνεται η προσπάθεια του ζωγράφου για απόδοση σωματικού όγκου και μνημειακότητας στις μορφές, γεγονός που θεωρεί πως προαναγγέλλει την ογκηρή ή κυβιστική τεχνοτροπία του τέλους του αιώνα¹⁵².

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας χρονολογείται με βεβαιότητα στο 1232, χάρη στην επιγραφή που σώζεται στον νάρθηκα του ναού (Κ5). Ακολουθεί σε γενικές γραμμές τα καθιερωμένα πρότυπα, χωρίς ιδιαιτερότητες, ενώ η ενδεχόμενη έλλειψη δευτερευουσών σκηνών, που αναπτύσσονται στην πληρέστερη της εκδοχή (όπως για παράδειγμα ο πύρινος ποταμός), θα μπορούσε να αποδοθεί ενδεχομένως είτε στην καταστροφή σημαντικού τμήματος των τοιχογραφιών του νάρθηκα, είτε σε αναγκαστική προσαρμογή της σύνθεσης στον συγκεκριμένο χώρο. Ο χώρος εξάλλου επιβάλλει την τοποθέτηση των Αποστόλων στην οροφή και όχι στον τοίχο, γεγονός που διασπά την αφηγηματική συνέχεια της παράστασης¹⁵³.

ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑ

Στον γειτονικό με τον Άγιο Πέτρο ναό του Αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά, η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας εικονίζεται στο ανώτερο τμήμα του οξυκόρυφου κτιστού τέμπλου. Η παράσταση έχει πλάτος 5,30 μ. και μέγιστο ύψος 2,05 μ. Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει μετωπικός ο Χριστός (εικ. 8), καθισμένος σε πλούσια διακοσμημένο θρόνο με υποπόδιο, μέσα σε ελλειπτική δόξα, που αποδίδεται με μονοχρωμία και ορίζεται από έντονο λευκό κυματιστό περίγραμμα. Τόσο το ελλειπτικό σχήμα της, που συνηθίζεται κυρίως σε μνημεία του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα, όσο και το κυματιστό περίγραμμά της αποτελούν δυτικές επιρροές, σύμφωνα με την Ν. Μουρίκη¹⁵⁴. Με την δεξιά του παλάμη προβαίνει σε χειρονομία

¹⁵²COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 115.

¹⁵³COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 93-94.

¹⁵⁴ΜΟΥΡΙΚΗ, *An unusual*, σελ. 152, υποσημ. 10-13.

αποδοχής των Δικαίων, ενώ με την αριστερή αποδοκιμάζει τους κολασμένους που εικονίζονται στις κατώτερες πλευρές της σύνθεσης¹⁵⁵. Φορεί χιτώνα καφέ χρώματος με κίτρινες και γκριζωπές χρυσοκονδυλιές, πλούσια διακοσμημένο με μαργαριτάρια και φυτικά διακοσμητικά. Διακοσμημένα είναι επίσης ο θρόνος και το φωτοστέφανό του. Ο Χριστός εικονίζεται χωρίς να γίνεται προσπάθεια απόδοσης της τρίτης διάστασης, εντύπωση που επιτείνεται από την γραμμικότητα του θρόνου και των ενδυμάτων του. Πλαισιώνεται από συμμετρικό χορό Αγγέλων, όπως συνηθίζεται¹⁵⁶, οι οποίοι εικονίζονται είτε ολόκληροι είτε τμηματικά, καλυπτόμενοι εν μέρει από την Δόξα του. Φορούν αυτοκρατορικά ενδύματα επίσης κατάφορτα με διακοσμητικά στοιχεία, κρατούν σκήπτρα και σφαίρες και φέρουν φωτοστέφανα ώχρινα, κόκκινα και μπλε. Τα φωτοστέφανα διαφορετικού χρώματος συνηθίζονται την μεσοβυζαντινή περίοδο, ιδιαίτερος σε πολυπρόσωπες ομάδες Αγγέλων, που εικονίζονται σε παραστάσεις όπως της Δευτέρας Παρουσίας¹⁵⁷. Εκατέρωθεν του Χριστού απεικονίζονται, σε στάση δέησης ως είθισται¹⁵⁸, η Παναγία με σκούρο μπλε χιτώνα και μωβ μαφόριο και ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (εικ.9) με καφέ χιτώνα και λαδοπράσινο μανδύα με μηλωτή.

Δίπλα τους και εκατέρωθεν του Χριστού εικονίζονται έξι όρθιοι Απόστολοι, ανά τριάδες, μπροστά από πλούσια διακοσμημένο σύνθρονο με ερεισίνωτο. Αναγνωρίζονται στα αριστερά του Χριστού και δίπλα από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο ο Πέτρος (εικ.10), ενώ στα δεξιά και δίπλα από την Παναγία ο Παύλος (εικ. 11). Η προβεβλημένη θέση τους δικαιολογείται λόγω του χαρακτηρισμού τους ως «κορυφαίων» μεταξύ των υπόλοιπων Αποστόλων. Σύμφωνα με την Ντ. Μουρίκη η πρωτοκαθεδρία τους στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας ειδικότερα, μπορεί να ερμηνευθεί και εξαιτίας του συσχετισμού τους με τα εσχατολογικά οράματα που αποτυπώνονται στις αντίστοιχες απόκρυφες αποκαλύψεις που τους αποδίδονται¹⁵⁹.

¹⁵⁵MOURIKI, *An unusual*, σελ. 147.

¹⁵⁶MOURIKI, *An unusual*, σελ. 152, υποσημ. 14-16.

¹⁵⁷MOURIKI, *An unusual*, σελ. 167, υποσημ. 72-76, όπου και τα αντίστοιχα παραδείγματα.

¹⁵⁸MOURIKI, *An unusual*, σελ. 147.

¹⁵⁹MOURIKI, *An unusual*, σελ. 154.

Ο Πέτρος στρέφεται προς το κέντρο της σύνθεσης. Ταυτίζεται με ευκολία τόσο από τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά¹⁶⁰, όσο και από τα κλειδιά που κρατά στα χέρια του ως φύλακας του Παραδείσου. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια συνηθίζεται στην ζωγραφική παράδοση στους πρώτους χριστιανικούς χρόνους και σταδιακά καθίσταται σπάνια στο Βυζάντιο μέχρι τον 13^ο αιώνα, ενώ αντίθετα διατηρείται στην δυτική εικονογραφία. Η σποραδική επανεμφάνιση της τον 13^ο αιώνα στην μνημειακή ζωγραφική της ανατολικής εκκλησίας, θεωρείται δυτική επιρροή¹⁶¹. Ο Παύλος στρέφεται ελαφρώς προς το κέντρο της σύνθεσης, με το δεξί του χέρι να προβαίνει σε χειρονομία ικεσίας, χωρίς να κρατά κώδικα ή ειλητάριο, όπως συνηθίζεται. Ιδιαίτερη είναι και η απόδοση της μορφής του, καθώς εικονίζεται με λιγότερο εμφανή τα σημειώματα του χαρακτηριστικά και με γκρίζα μαλλιά και γένια (εικ.12), απεικόνιση εξαιρετικά σπάνια¹⁶². Η επιλογή απόδοσης των φυσιογνωμικών αυτών χαρακτηριστικών εγείρει ερωτηματικά, καθώς θα ήταν δύσκολο να ερμηνευθεί αποκλειστικά με βάση την ενδεχόμενη αδεξιότητα ή άγνοια του ζωγράφου, δεδομένης της παγιοποίησης της εικόνας της μορφής του Παύλου ήδη από τα πρώτα χριστιανικά χρόνια¹⁶³. Δεν θα μπορούσε να αποκλεισθεί ενδεχομένως η πιθανότητα να γίνεται προσπάθεια απόδοσης χαρακτηριστικών συγκεκριμένης υπαρκτής προσωπικότητας, η οποία με κάποιο τρόπο σχετιζόταν είτε με την τοιχογράφηση του ναού, είτε με την διοίκηση της Εκκλησίας κατά την περίοδο αυτή, είτε και με τα δύο¹⁶⁴.

Οι υπόλοιποι Απόστολοι δεν μπορούν να ταυτιστούν λόγω της φθοράς της τοιχογραφίας, κρατούν όμως κλειστά Ευαγγέλια με πλούσια διακοσμημένη στάχωση, γεγονός που θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα πως απεικονίζονται οι τέσσερις Ευαγγελιστές Ματθαίος, Μάρκος, Ιωάννης και Λουκάς. Η

¹⁶⁰ Για την απεικόνιση του Αγίου Πέτρου βλ. H. BRINKMANN, *Die Darstellung des Apostels Petrus*, Düsseldorf 1936. REAU, *Iconographie*, σελ. 1083 και K. WEITZMANN, *The St. Peter icon of Dumbarton Oaks*, Published: Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1983.

¹⁶¹ MOURIKI, *An unusual*, σελ.155-156, υποσημ. 30-34, όπου και τα σχετικά παραδείγματα.

¹⁶² MOURIKI, *An unusual*, σελ. 155, υποσημ. 25.

¹⁶³ MOURIKI, *An unusual*, σελ. 155, υποσημ. 24.

¹⁶⁴ Κάτι ανάλογο παρατηρείται για παράδειγμα και στην περίπτωση της απεικόνισης της μορφής του Αγίου Θεοδώρου στο νότιο παρεκκλήσιο του καθολικού της Ι.Μ. Οσίου Λουκά στην Βοιωτία, στον οποίο υποτίθεται πως αναγνωρίζονται προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του ενδεχόμενου δωρητή Θεόδωρου Λεωβάχου. Βλ. σχετικά Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Όσιος Λουκάς, Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα 1996.

επιλογή των συγκεκριμένων θεωρείται από την Ντ. Μουρίκη πως αναπαράγει αρχαιότερα πρότυπα¹⁶⁵.

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης, ανάμεσα στην Παναγία και τον Απόστολο Παύλο διακρίνεται ένας τροχός¹⁶⁶, ενώ από τα πόδια του Χριστού ξεκινά πύρινος ποταμός που εκτείνεται σε όλο το κατώτερο μέρος της παράστασης, μέσα στον οποίο διακρίνονται μορφές των κολασμένων. Οι τιμωρημένοι αμαρτωλοί προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές και οικονομικές τάξεις και ακολουθούν το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα, με μια πορεία συνεχούς αφήγησης, η οποία ανταποκρίνεται στις ομάδες των δικαίων που βρίσκονται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης.

Πρώτη στην σειρά διακρίνεται ολόσωμη καθιστή γυμνή μορφή, η οποία στρέφεται προς τον Χριστό και επιγράφεται «Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ» (εικ. 13). Συνοδεύεται από την ανορθόγραφη φράση : «ΠΑΤΕΡ ΑΒΡΑΑΜ ΕΛΕΗΣΟ(Ν) ΜΕ ΚΕ ΠΕΜΣΟΝ ΛΑΖΑΡΟΝ ΗΝΑ ΒΑΨΗ ΤΟ ΑΚΡΟΝ ΤΟΥ ΔΑΚΤΙΛΟΥ ΑΥΤΟΥ ΙΔΑΤΟΣ ΟΤΙ ΟΔΙΝΟΜΕ ΕΝ ΤΙ ΦΛΟΓΙ ΤΑΥΤΗ», η οποία παραπέμπει στο ευαγγελικό κείμενο της παραβολής του πλούσιου και του πτωχού Λαζάρου¹⁶⁷. Ακολουθεί, όπως και στην αντίστοιχη παράσταση του ναού του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια, το καθιερωμένο εικονογραφικό πρότυπο που αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας¹⁶⁸. Ο πλούσιος δεν τιμωρείται γιατί κατείχε πλούτο, αλλά γιατί χρησιμοποίησε την περιουσία του μόνο για ίδιον όφελος, αδιαφορώντας για τους έχοντες ανάγκη, όπως ο πτωχός Λάζαρος¹⁶⁹.

Στην συνέχεια απεικονίζονται εννέα ακόμη μορφές ανά ζεύγη, εκτός από την πρώτη. Οι κολασμένοι ζωγραφίζονται μέχρι το λαιμό, βυθισμένοι στο πυρ της

¹⁶⁵ ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σελ. 154, υποσημ. 18-19.

¹⁶⁶ «καὶ ἐν μέσῳ τῶν ζώων ὄρασις ὡς ἀνθράκων πυρὸς καιομένων, ὡς ὄψις λαμπάδων συστρεφομένων ἀναμέσον τῶν ζώων καὶ φέγγος τοῦ πυρός, καὶ ἐκ τοῦ πυρός ἐξεπορεύετο ἀστραπή. καὶ εἶδον καὶ ἰδοὺ τροχὸς εἷς ἐπὶ τῆς γῆς ἐχόμενος τῶν ζώων τοῖς τέσσαρσι· καὶ τὸ εἶδος τῶν τροχῶν ὡς εἶδος θαρσεῖς, καὶ ὁμοίωμα ἐν τοῖς τέσσαρσι, καὶ τὸ ἔργον αὐτῶν ἦν καθὼς ἂν εἴη τροχὸς ἐν τροχῷ.» Ιεζ. 1,13-16

¹⁶⁷ «Καὶ αὐτὸς φωνήσας εἶπε· πάτερ Ἀβραάμ, ἐλέησόν με καὶ πέμψον Λάζαρον ἵνα βάψῃ τὸ ἄκρον τοῦ δακτύλου αὐτοῦ ὕδατος καὶ καταψύξῃ τὴν γλῶσσάν μου, ὅτι ὀδυνῶμαι ἐν τῇ φλογὶ ταύτῃ.» Λουκ. 16, 24.

¹⁶⁸ ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σελ. 156, υποσημ. 35.

¹⁶⁹ «ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι δυσκόλως πλούσιος εἰσελεύσεται εἰς τὴν βασιλείαν τῶν οὐρανῶν. πάλιν δὲ λέγω ὑμῖν, εὐκολώτερόν ἐστι κάμηλον διὰ τρυπήματος ραφίδος διελθεῖν ἢ πλούσιον εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ εἰσελθεῖν.» Ματθ. ιθ', 23-24.

κολάσεως, όπως συνηθίζεται¹⁷⁰. Εν προκειμένω η επιλογή αυτή ενδεχομένως να υπαγορεύτηκε επιπλέον και από τον περιορισμένο χώρο που είχε στην διάθεσή του ο καλλιτέχνης. Τα αμαρτήματα τους διαβάζονται στις επιγραφές που τους συνοδεύουν και επιπλέον συμβολίζονται από αντικείμενα που κρέμονται στον λαιμό τους¹⁷¹, όπως παρατηρείται και σε άλλες αντίστοιχες παραστάσεις¹⁷². Στις περιπτώσεις αυτές όμως οι αμαρτωλοί εικονίζονται ολόσωμοι και όχι μόνο οι κεφαλές τους. Η εικαστική αυτή λεπτομέρεια στην παράσταση του ναού του Αγίου Γεωργίου, αποτελεί απόκλιση από τα συνηθισμένα¹⁷³.

Αμέσως μετά τον πλούσιο απεικονίζεται μορφή από την οποία κρέμεται ζυγαριά (εικ. 14), υποδηλώνοντας αυτόν που κλέβει στο ζύγι. Ακολουθεί πρώτο στην σειρά βασιλικό ζεύγος με βυζαντινά αυτοκρατορικά στέμματα (εικ. 15). Η ανδρική μορφή ταυτίζεται αδιαμφισβήτητα με τον Ηρώδη, χάρις στην ανορθόγραφη επιγραφή «Ο ΙΡΟΔΗΣ» που διακρίνεται και εξαιτίας αυτού η γυναικεία ταυτίζεται προφανώς με την Ηρωδιάδα, η οποία εξάλλου αναφέρεται στην απόκρυφη αποκάλυψη της Παναγίας ως διακεκριμένη ανάμεσα στους εσαεί τιμωρούμενους στην Κόλαση¹⁷⁴. Το ζεύγος θεωρείται αμαρτωλό τόσο λόγω της αιμομικτικής συμβίωσης και του παράνομου γάμου του, όσο και εξαιτίας της ιδιαίτερης σκληρότητάς τους (η σφαγή των νηπίων και ο αποκεφαλισμός του Ιωάννη του Προδρόμου). Η απεικόνιση του συγκεκριμένου ζεύγους υποδηλώνει πως κανείς δεν θα βρεθεί στο απυρόβλητο στην Τελική Κρίση, ακόμα και εάν εν ζωή διαχειριζόταν κοσμική εξουσία, όπως εξάλλου τονίζεται και σε λειτουργικά κείμενα¹⁷⁵.

Ακολουθεί το δεύτερο ζεύγος που αποτελείται από εκπρόσωπο της εκκλησιαστικής ηγεσίας και ενδεχομένως ανώτερο διοικητικό υπάλληλο (εικ. 16). Αριστερά γενειοφόρος μορφή ιερέα ο οποίος αναγνωρίζεται τόσο από το χαρακτηριστικό «κουκούλι» του μοναχού, όσο και από την επιγραφή «Ο ΚΑΚΟΦΡΟΝ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗΣ» που τον συνοδεύει. Από τον λαιμό του κρέμεται αποκόμβιον, ένδειξη του αμαρτήματος για το οποίο τιμωρείται. Αντίστοιχη μορφή

¹⁷⁰MOURIKI, *An unusual*, σ. 160.

¹⁷¹Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια παραπέμπει στην λαϊκή ρήση «το κρίμα στο λαιμό σου» βλ. σχετικά ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ Κ., *Αι παραστάσεις των κολαζομένων εις τους Βυζαντινούς και Μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου*, *ΕΕΒΣ* 23 (1953), σ.209.

¹⁷²MOURIKI, *An unusual*, σ. 161, υποσημ. 59.

¹⁷³MOURIKI, *An unusual*, σ. 161.

¹⁷⁴MOURIKI, *An unusual*, σ. 158, υποσημ. 45.

¹⁷⁵MOURIKI, *An unusual*, σ. 157, υποσημ. 42.

κολαζόμενου ιερωμένου απεικονίζεται και στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια. Δίπλα του, στραμμένη προς το μέρος του, άλλη μια γενειοφόρος ανδρική μορφή με λευκό κάλυμμα κεφαλής, από τον λαιμό του οποίου κρέμονται σύνεργα γραφής τα οποία κρατά μικρό μαύρο δαιμόνιο. Μολονότι το κάλυμμα αυτό αποτέλεσε χαρακτηριστικό πολλών διαφορετικών αξιωματούχων, μηδέ των ιερωμένων εξαιρουμένων¹⁷⁶, η σύγκριση με τις μορφές που περιστοιχίζουν τον αυτοκράτορα Νικηφόρο Βοτανειάτη (1078-1081), όπως απεικονίζονται στο εικονογραφημένο χειρόγραφο των Ομιλιών του Ιωάννου Χρυσοστόμου που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (Coisl. 79, Fol. 2)¹⁷⁷, συνηγορεί πως απεικονίζεται μάλλον κρατικός αξιωματούχος ή φοροεισπράκτορας, που είτε ασκούσε τα καθήκοντά του με καταχρηστικό και παράνομο τρόπο, είτε ήταν πλαστογράφος. Η μορφή αυτή προσωποποιεί τις αδικίες στην επιβολή της φορολογίας, που ήταν σύνηθες φαινόμενο την περίοδο πριν από την λατινική κατάκτηση, όπως προκύπτει εξάλλου και από τις επιστολές του Χωνιάτη¹⁷⁸. Έκτακτες εισφορές και ασαφείς διατάξεις που οδηγούσαν στην απληστία των κρατικών υπαλλήλων ήταν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της φορολογικής πολιτικής¹⁷⁹. Επιπλέον και πριν την λατινική κατάκτηση η επαφή της κεντρικής διοίκησης της Κωνσταντινούπολης με τους κατοίκους του ελλαδικού χώρου γινόταν κυρίως μέσω των φοροεισπρακτικών υπαλλήλων, η συμπεριφορά των οποίων δεν ήταν πάντοτε η ενδεδειγμένη¹⁸⁰.

Με το τρίτο ζεύγος (εικ. 17) ξεκινά η απεικόνιση των αμαρτημάτων που σχετίζονται με τις γεωργικές εργασίες. Από το λαιμό της αριστερής αγένειας μορφής κρέμεται υνί και ταυτίζεται με τον παραυλακιστή, αυτόν δηλαδή που όργωνε χωράφια ξένης ιδιοκτησίας. Στην δεξιά γενειοφόρο μορφή κρέμεται δρεπάνι,

¹⁷⁶Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Περί της εξωτερικής περιβολής των κληρικών, *Γρηγόριος Παλαμάς*, 3 (1919), σ. 249, 258.

¹⁷⁷H.OMONT, *Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliotheque Nationale du Vie au XIVE siecle*, Paris 1929, σελ. 33, πιν. LXIII.

¹⁷⁸ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα* 2.8-17 και 1-3, σ. 307-308).

¹⁷⁹Σχετικά με την φορολογική πολιτική στα τέλη του 12^{ου} και στις αρχές του 13^{ου} αιώνα βλ. J. HERRIN, *Realities of Byzantine provincial government: Hellas and Peloponnesos, 1180-1205*, *DOP* 29 (1976), σ. 270 κ.ε.

¹⁸⁰J. HERRIN, *Realities*, σ. 271. H. AHRWEILER, *L' Ideologie politique de l'Empire byzantin*, (Paris, 1975), σ. 93, 94.

προφανώς γιατί θέριζε σπαρτά που δεν του ανήκαν¹⁸¹. Η ομάδα ολοκληρώνεται με το τέταρτο ζεύγος. Η Ν. Μουρίκη υποστηρίζει πως οι δύο αυτές μορφές δεν απαντώνται σε άλλες αντίστοιχες παραστάσεις και για τον λόγο αυτό είναι μοναδικές στη βυζαντινή τέχνη¹⁸². Είναι και οι δυο αγένειοι (εικ. 18). Η αριστερή μορφή υλοτομούσε ξυλεία παρανόμως, όπως συμπεραίνεται από τον πέλεκυ που την συνοδεύει¹⁸³. Ο τελευταίος στην σειρά ενδεχομένως κλάδευε λαθραία με το ψαλίδι που κρέμεται από τον λαιμό του. Ειδικότερα για τον τελευταίο εγείρεται το ερώτημα κατά πόσον ενδεχομένως θα μπορούσε να απεικονίζει τον ράπτη που έκλεβε στο ύφασμα, όπως παρατηρείται σε ενεπίγραφες παραστάσεις του 14^{ου} αιώνα που βρίσκονται στην Κρήτη (όπως για παράδειγμα στον ναό της αγίας Πελαγίας Βιάννου¹⁸⁴, στον ναό της αγίας Παρασκευής στο Κίτιρος Σελίνου¹⁸⁵ και στον ναό του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Κριτσά Μεραμπέλλου¹⁸⁶). Όμως εξαιτίας τόσο της μεγάλης χρονικής και γεωγραφικής απόστασης που χωρίζει το συγκεκριμένο μνημείο από τα υπόλοιπα, αλλά κυρίως λόγω του αγροτικού χαρακτήρα της Μεσογαίας, όπως επισημαίνει η Ντούλα Μουρίκη¹⁸⁷, η υπόθεση αυτή μάλλον θεωρείται λιγότερο πιθανή.

Στην περίπτωση της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Γεώργιο, παρατηρούνται σημαντικές ιδιαιτερότητες. Κατ' αρχάς η ασυνήθιστη (ίσως και μοναδική) τοποθέτησή της στο τέμπλο αντί του νάρθηκα του ναού αιφνιδιάζει και εγείρει ερωτηματικά. Έχει υποστηριχθεί (χωρίς όμως την απαραίτητη ανασκαφική τεκμηρίωση), πως αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί από την χρήση του ναού κυρίως ως κοιμητηριακού. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από το μικρό μέγεθός

¹⁸¹Για τον τρόπο θερισμού και τα παραπτώματα στα οποία υπέπιπταν οι γεωργοί κατά την άσκηση των εργασιών τους γενικά, βλ. Φ.ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. Δ', Αθήνα 1948 – 1955, σ. 260 - 262.

¹⁸²ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 160.

¹⁸³ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 150, 160. GARIDIS, *Punitions*, σ.7. Ε. ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες των Καλυβίων Κουβαρά, Α'Επιστημονική Συνάντηση Νοτιοανατολικής Αττικής*, Καλύβια 1985, σ.194.

¹⁸⁴Ρ. ΘΕΟΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της αγίας Πελαγίας Βιάννου, Πεπραγμένα του Ζ' Κρητολογικού Συνεδρίου*, (εκδ. Ιστορικής και Λαογραφικής Εταιρείας Ρεθύμνης, Δήμου Ρεθύμνης), τόμος Β1, Ρέθυμνο 1995, σ. 292- 294.

¹⁸⁵G.GEROLA, *Elenco Topografico delle chiese affrescate di Creta*, Venice 1936. [Έκδοση Ελληνική, μετάφραση, πρόλογος και συμπληρώματα από τον Κ. Λασσιθιωτάκη :*Τοπογραφικός Κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Ηράκλειο 1961.]σ.124 αρ. 1. Κ. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Δ' Επαρχία Σελίνου, Κρητ. Χρον. ΚΒ* (1970), σ. 170. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, *Ποινές*, σ. 41.

¹⁸⁶Για την παράσταση βλ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, *Ποινές*, σ. 29 - 36.

¹⁸⁷ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 164 : "... the predominance of the rural misdeeds at St. George indicates the agricultural background of the unknown donor of the fresco decoration".

του, που με δυσκολία μπορεί να στεγάσει πολυάριθμο ενοριακό εκκλησίασμα¹⁸⁸. Εάν κάτι τέτοιο ισχύει, η κατεξοχήν αυτή εσχατολογική παράσταση θα ήταν ορατή από το ποίμνιο καθ'όλη την διάρκεια της εξοδίου ακολουθίας και θα επιτελούσε πλήρως τον παιδαγωγικό και ποιμαντικό της σκοπό. Σε κάθε περίπτωση, θα μπορούσε να υποτεθεί (ενδεχομένως βάσιμα), πως ο ζωγράφος δύσκολα θα μπορούσε να προβεί σε αυτήν την «αυθαίρετη» χωροταξική παρατοποθέτηση, χωρίς την καθοδήγηση ή έστω την ανοχή κάποιου θεολογικά καταρτισμένου δωρητή. Η υπόθεση αυτή δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί καθώς δεν σώζεται καμία κτητορική ή αφιερωματική επιγραφή.

Εκτός αυτού ιδιαιτερότητα αποτελεί η απεικόνιση των Αποστόλων ορθίων στην συγκεκριμένη παράσταση, αλλά και ο περιορισμένος αριθμός τους (ζωγραφίζονται έξι από τους δώδεκα). Η εξαιρετικά σπάνια αυτή εικονογραφική απόκλιση ερμηνεύεται ενδεχομένως ως επίδραση της παράστασης της Μεγάλης Δεήσεως, η οποία συσχετίζεται εννοιολογικά και θεολογικά με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.¹⁸⁹ Επιπλέον οι θέσεις των πρωταποστόλων Πέτρου και Παύλου είναι αντίστροφες από τις συνήθεις, γεγονός ασυνήθιστο αλλά όχι μοναδικό¹⁹⁰. Η τοποθέτηση του Παύλου στα δεξιά του εν δόξη Χριστού, είναι μάλλον απίθανο να έγινε τυχαία. Η τιμητική αυτή θέση θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως προτίμηση έναντι του Πέτρου. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί συνειδητή προβολή του ορθόδοξου δόγματος και συνεπώς έμμεση αντίσταση κατά της Λατινοκρατίας, καθώς κατά την παράδοση ο Πέτρος, ως ιδρυτής της Εκκλησίας της Ρώμης και πρώτος Επίσκοπός της, θεωρείται σύμβολο και προστάτης της παπικής έδρας. Ο Παύλος αντίθετα θεωρείται, ως ιδρυτής της εκκλησίας των Αθηνών, πηγή και έμβλημα της Ορθόδοξης θεολογίας.

Οι δυτικές επιρροές που παρατηρούνται στην παράσταση, εξαντλούνται στο ελλειπτικό σχήμα της Δόξας του Χριστού, στο κυματιστό της περίγραμμα και στα κλειδιά που κρατά ο Πέτρος. Αποτελούν όμως δευτερεύουσες εικονογραφικές λεπτομέρειες, που δεν άπτονται δογματικών θεμάτων.

¹⁸⁸ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 170-171.

¹⁸⁹Έξι Απόστολοι εικονίζονται μόνο στην αντίστοιχη παράσταση του ναού του Αγίου Νικολάου στον Κάλαμο της Αττικής (Κ10), που χρονολογείται επίσης στις αρχές του 13^{ου} αιώνα. ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σελ.153 υποσημ. 17. ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 360, εικ. 335.

¹⁹⁰ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σελ. 154, υποσημ. 20-23.

Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από αδυναμία στο σχέδιο. Η κλίμακα των μορφών δεν ακολουθεί τον σταδιακά περιοριζόμενο χώρο στις άκρες της παράστασης, έτσι όπως αυτός διαμορφώνεται εξαιτίας της οξυκόρυφης οροφής του ναού. Ο Χριστός φαίνεται να ασφυκτιά στην μικρού μεγέθους Δόξα που τον περιβάλλει. Εξάλλου το κεφάλι και τα άκρα του είναι πολύ μεγαλύτερα από αυτά που θα έπρεπε να αντιστοιχούν στον κορμό του. Η Παναγία και ο Ιωάννης που τον περιστοιχίζουν, απεικονίζονται εμφανώς μικρότεροι. Αντίθετα εξαίρονται, λόγω του μεγάλου μεγέθους τους, οι μορφές των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου, με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση πως συναποτελούν μαζί με τον Χριστό την βασική τριάδα της παράστασης. Το γεγονός αυτό ερμηνεύτηκε λόγω της αδυναμίας του ζωγράφου να προσαρμόσει τα πρότυπα που είχε στην διάθεσή του, στην ιδιαίτερου σχήματος επιφάνεια που ιστόρησε¹⁹¹. Θα μπορούσε όμως ενδεχομένως να αποτελεί σκόπιμη επιλογή, προκειμένου να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στους πρωταποστόλους, όπως εξάλλου παρατηρείται στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια και στην Σπηλιά της Πεντέλης.

Στην παράσταση επικρατεί έντονη διακοσμητική διάθεση, χαρακτηριστική της Κομνήνειας περιόδου, που εντοπίζεται στον θρόνο του Χριστού και το σύνθρονο των Αποστόλων, στην εκτεταμένη χρήση μαργαριταριών και πολύτιμων λίθων στα ενδύματα και στα ποικιλόχρωμα φωτοστέφανα. Χαρακτηρίζεται από γραμμικότητα, έλλειψη προοπτικής και βάθους (μολονότι παρατηρείται περιορισμένη και ενδεχομένως όχι ιδιαιτέρως επιτυχής προσπάθεια απόδοσης τριών διαστάσεων σε κάποιες μορφές Αποστόλων), αλλά και αδιαμφισβήτητη σιγουριά στην χρήση του χρωστήρα, ιδιαιτέρως στις μορφές των κολασμένων, η οποία φτάνει στα όρια του εξπρεσιονισμού. Ο ζωγράφος δείχνει προτίμηση στις αποχρώσεις του κόκκινου χρώματος, που λειτουργεί ως ενοποιητικό στοιχείο της παράστασης. Χαρακτηριστικό είναι επίσης και το απλανές βλέμμα των μορφών, κυρίως στις μορφές της Παναγίας και των κολασμένων, όπως και η χρήση κόκκινης ώχρας στις παρειές των προσώπων. Αντίστοιχα τεχνοτροπικά στοιχεία παρατηρούνται επίσης και στους ναούς του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια και της Σπηλιάς της Πεντέλης¹⁹². Με

¹⁹¹MOURIKI, *An unusual*, σελ. 164.

¹⁹²MOURIKI, *An unusual*, σελ. 165.

βάση τα στοιχεία αυτά, η τοιχογράφηση του Ναού αποδίδεται στην 4^η δεκαετία του 13^{ου} αιώνα, ή και λίγο αργότερα¹⁹³.

Η αισθητική εντύπωση που προκαλεί ακόμα και σήμερα η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας στο τέμπλο είναι αδιαμφισβήτητα ιδιαίτερη. Λόγω των ελάχιστων ανοιγμάτων του ναού, η παράσταση δεν δέχεται φωτισμό ικανό να αναδείξει σε όλο της το εύρος την, ούτως ή άλλως περιορισμένη χρωματική παλέτα του ανώνυμου ζωγράφου του 13^{ου} αιώνα. Το έργο όμως εντυπωσιάζει παρόλες τις καλλιτεχνικές αδυναμίες του και επιβάλλεται στον χώρο, μολονότι η συγκεκριμένη παράσταση επαναλαμβάνεται από το συνεργείο του Γεωργίου Μάρκου αιώνες αργότερα στην κανονική της θέση στον νάρθηκα.

ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΚΑΛΑΜΟΥ

Στον νότιο τοίχο του νάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου στο κοιμητήριο Καλάμου, σώζονται αποσπασματικά οι μορφές της ανώτερης ζώνης της παράστασης της Δευτέρας παρουσίας. Συγκεκριμένα διακρίνεται ο Χριστός κριτής μέσα σε δόξα, έχοντας στα αριστερά του άγγελο από τον οποίο σώζεται το κεφάλι και ακόμα πιο αριστερά διατηρείται η μορφή της Παναγίας σε στάση δέησης. Την παράσταση πλαισιώνουν μορφές έξι όρθιων αποστόλων σε ομάδες των τριών που σώζονται από την μέση και κάτω (εικ. 19), η πτυχολογία των οποίων αποδίδεται με εξαιρετικό τρόπο¹⁹⁴. Είναι όμως προφανές πως υπήρχαν και άλλες σκηνές, οι οποίες δεν έχουν σωθεί. Ο περιορισμένος αριθμός των απεικονιζόμενων Αποστόλων, αλλά και η επιλογή να απεικονισθούν όρθιοι και όχι καθιστοί σε θρόνους, αποτελεί ιδιαιτερότητα που απαντάται και στον ναό του αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά (Κ7).

Οι μορφές χαρακτηρίζονται από σωματικότητα και προσπάθεια για απόδοση του όγκου. Τα πλασίματα των προσώπων είναι πλατειά και φωτεινά. Ο ζωγράφος εργάζεται με σιγουριά και ταχύτητα. Με βάση τις τεχνοτροπικές αυτές παρατηρήσεις, η παράσταση θεωρείται πως ιστορήθηκε σχεδόν αμέσως μετά την κατασκευή του νάρθηκα και χρονολογείται στον προχωρημένο 13^ο αιώνα, ή στις

¹⁹³ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σελ. 164-169.

¹⁹⁴ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 360.

αρχές του 14^{ου} καθώς διαφαίνεται επιρροή από τις καλλιτεχνικές τάσεις της περιόδου¹⁹⁵.

Ελάχιστα σπαράγματα σώθηκαν από την εικονογράφηση του προϋπάρχοντος ναού, γιατί χρησιμοποιήθηκαν ως μάζωμα του θόλου της νοτιοδυτικής καμάρας του νεώτερου ναού, που έγινε κατά την φάση της προσθήκης του νάρθηκα και ανακαλύφθηκαν κατά την διάρκεια των εργασιών συντήρησης, που έγινε την δεκαετία του '80¹⁹⁶. Ανάμεσα στα σπαράγματα ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει μία ομάδα από αυτά που απεικονίζουν πρόσωπα Αγγέλων. Ειδικότερα στο πρώτο σπάραγμα, που προέκυψε από την συγκόλληση δεκαπέντε μικρότερων, διακρίνονται οι κεφαλές δύο Αγγέλων στραμμένων προς τα δεξιά, με φωτοστέφανα σε τόνους της ώχρας και του κόκκινου. Σώζονται τμήματα από τα πλούσια διακοσμημένα ενδύματά τους και από την κόκκινη σφαίρα που κρατούσε στο δεξί του χέρι ο ένας. Στην δεξιά πλευρά διακρίνεται τμήμα από το φωτοστέφανο ενός τρίτου αγγέλου σε γαλάζιο χρώμα (εικ. 20). Κεφαλές αγγέλων απεικονίζονται σε δύο ακόμα τεμάχια τοιχογραφίας. Στο πρώτο, που αποτελείται από τρία μικρότερα σπαράγματα, εικονίζεται άγγελος στραμμένος προς τα δεξιά με ώχρινο φωτοστέφανο, ενώ στο δεύτερο, που προέκυψε από την συγκόλληση πέντε μικρότερων, παριστάνεται άγγελος μετωπικός με φωτοστέφανο σε αποχρώσεις του κόκκινου. Διακρίνεται στα δεξιά του μία ακόμη μορφή, που καλύπτεται κατά το ήμισυ από το φωτοστέφανο του πρώτου και που ανήκει επίσης πιθανότατα σε άγγελο. Η αποσπασματική κατάσταση των σπαραγμάτων, αλλά και το σημείο που βρέθηκαν, δεν μπορούν να οδηγήσουν με βεβαιότητα στην ταυτοποίηση της αρχικής παράστασης από την οποία προήλθαν και της οποίας αποτελούσαν τμήμα. Η Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου που τα δημοσιεύει, υποθέτει πως προέρχονται πιθανώς από παράσταση της Σύναξης των Ασωμάτων¹⁹⁷, παρατηρώντας πως η ποικιλοχρωμία των φωτοστεφάνων είναι κάτι που συνηθιζόταν σε ποικίλες πολυπρόσωπες συνθέσεις αλλά και σε μεμονωμένες μορφές αγίων κατά την μεσοβυζαντινή περίοδο¹⁹⁸. Δεν θα μπορούσε όμως να αποκλεισθεί το ενδεχόμενο να προέρχονται από παράσταση της Δευτέρας

¹⁹⁵ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 361-362. ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σ. 153, υποσημ. 17. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 58-59.

¹⁹⁶ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 246.

¹⁹⁷ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 238, υποσημ. 27.

¹⁹⁸ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 238, υποσημ. 28, όπου και τα σχετικά παραδείγματα.

Παρουσίας, που ιστορήθηκε σε κάποιο άγνωστο σημείο του πρώτου ναού πριν την καταστροφή του. Η τεχνοτροπική ομοιότητα στην απόδοση των μορφών, στην διακόσμηση των ενδυμάτων και των φωτοστεφάνων, με την ζωγραφική της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά, θα μπορούσε ενδεχομένως, εκτός από τεκμήριο χρονολόγησης των δύο μνημείων την ίδια χρονική περίοδο, να υποστηρίξει την εικασία αυτή και να υποψιάσει επιπλέον για την ύπαρξη κοινού ζωγραφικού συνεργείου. Εάν κάτι τέτοιο ισχύει, η εσχατολογικού περιεχομένου παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας αποτελούσε εικονογραφική προτίμηση στον τοιχογραφικό διάκοσμο και των δύο ναών. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί από την χρήση του ναού ως κοιμητηριακού, δεδομένης της εύρεσης ταφών στον περιβάλλοντα χώρο του κατά την διάρκεια της τελευταίας ανασκαφής¹⁹⁹, χρήση που συνεχίζεται μέχρι και τις ημέρες μας. Οι εικασίες αυτές χρήζουν περαιτέρω επιστημονικής διερεύνησης. Εξάλλου εκκρεμεί η συνολική νεώτερη μελέτη του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού από την Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου, όπως η ίδια επισημαίνει²⁰⁰.

ΑΣΚΗΤΑΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΠΑΤΑΠΙΟΥ

Τον βόρειο τοίχο του σπηλαιώδους ναού του Αγίου Παταπίου²⁰¹ καταλαμβάνει η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 21). Η παράσταση, που σώζεται σε κακή κατάσταση διατήρησης, κατανέμεται σε δύο επάλληλες ζώνες, που διαχωρίζονται από δυσανάγνωστη επιγραφή σε κόκκινη ταινία. Στην ανώτερη ζώνη απεικονίζεται το Τρίμορφο, δηλαδή ο Χριστός ένθρονος με τους δεόμενους Ιωάννη και Θεοτόκο, οι οποίοι πλαισιώνονται από επίσης ένθρονους Αποστόλους (εικ.24), που χωρίζονται σε δύο ομάδες. Από τους Αποστόλους σήμερα σώζονται οκτώ, καθώς από την αριστερή ομάδα καταστράφηκαν τέσσερις, προφανώς κατά την διάνοιξη του νεώτερου ανοίγματος στην βόρεια πλευρά του διαχωριστικού τοίχου. Η κατώτερη ζώνη είναι σχεδόν κατεστραμμένη, διακρίνεται όμως αρκετά ώστε να συμπεράνουμε πως αποδίδεται ιδιαιτέρως συνοπτικά. Λόγω του εσχατολογικού της

¹⁹⁹ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 230.

²⁰⁰ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 246, υποσημ. 46.

²⁰¹Ο ναός βρίσκεται εντός του σημερινού νομού Κορινθίας, κοντά όμως στον νομό Αττικής. Περιλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη λόγω της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας, λαμβάνοντας υπ'όψιν την ανυπαρξία των ορίων των δύο νομών κατά την περίοδο της Λατινοκρατίας.

χαρακτήρα η παράσταση εναρμονίζεται με την ταφική χρήση του ναού. Παραλείπονται όμως βασικές σκηνές που συνήθως απεικονίζονται, όπως η Ετοιμασία του Θρόνου, η Ψυχοστασία, η Κόλαση, ο Πύρινος ποταμός. Αντίθετα ο ζωγράφος, μολονότι έχει στην διάθεσή του περιορισμένο χώρο, επιλέγει να ιστορήσει δίπλα στην είσοδο που οδηγεί στον τάφο την φυλασσόμενη από εξαπτέρυγο πύλη του Παραδείσου, όπου Άγγελος οδηγεί χορούς δικαίων (ιεραρχών και μοναχών). Η παράσταση λειτουργεί στα μάτια των προσκυνητών, που επισκέπτονταν τον ναό, ως διαρκής εικαστική υπόμνηση της τελικής κρίσεως, αλλά και της ιερότητας του χώρου λόγω της φύλαξης των λειψάνων του οσίου²⁰². Αν και η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας σώζεται με σημαντικές φθορές, διακρίνεται το επίπεδο και σφικτό πλάσιμο και ο γραμμικός τρόπος απόδοσης της μύτης και των ματιών, σε κάποια από τα πρόσωπα που διατηρούνται καλύτερα. Οι τεχνοτροπικές διαφορές της συγκεκριμένης παράστασης από τις υπόλοιπες που διατηρούνται στον ναό, συνηγορούν στην απόδοσή της σε άλλο ζωγράφο. Διαπιστώνεται εγγύτητα με τις τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (Κ20), γεγονός που επιτρέπει την χρονολόγησή της στο β' μισό του 13^{ου} αιώνα²⁰³.

ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΑΘΗΝΙΩΤΙΣΣΑ

Τον βόρειο τοίχο του πύργου του εξωνάρθηκα του ναού της Παναγίας Αθηνιώτισσας στον Παρθενώνα της Ακρόπολης των Αθηνών, κάλυπτε τμήμα μεγαλύτερης παράστασης, σχεδόν εξίτηλης σήμερα. Η συγκεκριμένη παράσταση, όπως και όλες όσες σώζονταν στον ναό, απασχόλησαν τον Α. Ξυγγόπουλο το 1920²⁰⁴ και το 1960²⁰⁵. Από την παράσταση σώζονταν ανθρώπινες μορφές με χέρια τεταμένα σε χειρονομία ικεσίας και μια μορφή με τα χέρια στραμμένα προς τα πίσω. Στην συνέχεια, στην δυτική όψη του τοίχου του σηκού εικονιζόταν η Παναγία ένθρονη, να κρατά στα γόνατά της τον Χριστό βρέφος, περιστοιχιζόμενη από σεβίζοντες ολόσωμους αγγέλους, κάτω από ημικυκλική αψίδα (εικ. 25). Τμήματα αυτής της παράστασης διατηρούνται μέχρι σήμερα. Λίγο ψηλότερα σωζόταν ίχνος

²⁰²Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, *Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών*, Κόρινθος 2014, σ. 138.

²⁰³ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ- ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, σ. 140-141.

²⁰⁴Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παρθενώνος βυζαντινά τοιχογραφία, *ΑΕ* 1920, σ. 36-53.

²⁰⁵Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο μεσαιωνικός πύργος του Παρθενώνος, *ΑΕ* 1960, σ. 1-16.

ανδρικής μορφής μεγαλύτερου μεγέθους και διαφορετικής τεχνοτροπίας, προφανώς του Χριστού, που ανήκε σε παλαιότερη φάση τοιχογράφησης του ναού²⁰⁶. Ο Α. Ξυγγόπουλος παρατηρώντας τα κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία στην απόδοση των μορφών, θεώρησε πως τα σπαράγματα αυτά αποτελούσαν τμήμα ενιαίας μεγαλύτερης παράστασης. Συμπέρανε πως επρόκειτο για την σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, η οποία συνηθίζεται στον νάρθηκα. Με την ταύτιση της παράστασης συμφώνησε και ο Α. Cutler, ο οποίος κατέγραψε και μία επιπλέον σκηνή, που ενδεχομένως διέφυγε της προσοχής του Α. Ξυγγόπουλου, στην οποία απεικονίζεται ανθρώπινη μορφή να κάθεται πάνω σε τέρας με φολιδωτό δέρμα, δίπλα στην ουρά του οποίου σωζόταν τμήμα χεριού²⁰⁷. Ενδιαφέρον είναι πως ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης Παναγίας, που προτιμάται στην συγκεκριμένη σύνθεση, δεν συνηθίζεται στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Απαντάται όμως σε αντίστοιχη στο εικονογραφημένο χειρογράφο των Ομιλιών του Ιακώβου της Μονής Κοκκινοβάφου, που φυλάσσεται στην Αποστολική Βιβλιοθήκη του Βατικανού (Gr. 1162)²⁰⁸. Αντίστοιχες μορφές κολασμένων απαντούν σε παραστάσεις ναών του τέλους του 13^{ου} και των αρχών του 14^{ου} αιώνα²⁰⁹. Η ανασκαφική έρευνα απέδειξε πως ο πύργος οικοδομήθηκε μετά την λατινική κατάκτηση²¹⁰ και όχι προγενέστερα, όπως εικαζόταν μέχρι τότε²¹¹. Συνεπώς η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, η οποία φιλοτεχνήθηκε μετά την ανέγερση του πύργου, εικονογραφήθηκε μετά την μετατροπή του ναού σε λατινική μητρόπολη. Οι προγενέστερες τοιχογραφίες του εσωνάρθηκα, αλλά και αυτές που ενδεχομένως υπήρχαν στον κυρίως ναό, όπως επίσης και το ψηφιδωτό της κόγχης του Ιερού (Κ2), διατηρήθηκαν²¹². Οι τοιχογραφία αυτή μαζί με τις αντίστοιχες στην φράγκικη πύλη

²⁰⁶ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο μεσαιωνικός πύργος, σ. 14-15, εικ. 10.

²⁰⁷CUTLER, *The Christian Wall Paintings*, σ. 174.

²⁰⁸ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο μεσαιωνικός πύργος, σ. 13, υποσημ. 3

²⁰⁹ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο μεσαιωνικός πύργος, σ. 13, υποσημ. Όπου παραδείγματα και η σχετική βιβλιογραφία.

²¹⁰M. KORRES, *Recent discoveries on the Acropolis*, E. ECONOMAKIS (εκδ.), *Acropolis Restoration. The CCAM Interventions* (London, 1994), σ. 177.

²¹¹ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παρθενώνος τοιχογραφία, *ΑΕ 1920*, σ.36-53. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο μεσαιωνικός πύργος, σ. 12-13. CUTLER, *The Christian Wall Paintings*, σ. 171-80.

²¹²Το ίδιο συνέβη και στην περίπτωση του καθολικού της Μονής Δαφνίου, τα ψηφιδωτά του οποίου διατηρήθηκαν αναλλοίωτα μετά την εγκατάσταση των Κιστερσιανών μοναχών, στις αρχές του 13^{ου} αιώνα.

του κάστρου της Ακροναυπλίας²¹³ αποτελούν ίσως τα μοναδικά σωζόμενα δείγματα ζωγραφικής μνημείων μετά την απόδοσή τους στην λατινική λατρεία.

²¹³ Σχετικά με τις τοιχογραφίες στην Ακροναυπλία και την χρονολόγησή τους βλ. W. SCHAEFER, *Neue Untersuchungen über die Baugeschichte Nauplias im Mittelalter*, AA 76 (1961), σ. 156-214; Δ. ΠΑΛΛΑΣ, *Ευρώπη και Βυζάντιο, Byzantium and Europe. First International Byzantine Conference. Delphi, 20-24 July 1985* (Athens, 1987), σ. 32-34. S. GERSTEL, *Art and Identity in the Medieval Morea*, A. LAIOU -R.P. ΜΟΤΤΑΗΕΔΗ (εκδ.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World* (Washington, D. C., 2000), σ. 265-268. M. HIRSCHBICHLER, *The Crusader Paintings in the Frankish Gate at Nauplion, Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of the Morea*, *Gesta* 44/1 (2005), σ. 13-30, ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ, *The Impact*, σ. 64-65.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Δευτέρα Παρουσία απαντάται μόνο σε πέντε από τα μνημεία της Αττικής τα οποία διατηρούν εικονογραφικό διάκοσμο και έχουν χρονολογηθεί στην περίοδο της λατινοκρατίας. Η περιορισμένη αυτή προτίμηση μπορεί να οφείλεται σε πολλούς παράγοντες. Ενδεχομένως η απεικόνιση της τιμωρίας των αμαρτωλών, δεν ήταν (και δεν είναι) θέμα ιδιαιτέρως αγαπητό. Ο προφανής συσχετισμός της παράστασης με τον θάνατο ερμηνεύει την επιλογή του θέματος στον κοιμητηριακό ναό του Αγίου Νικόλαου στο κοιμητήριο Καλάμου και ενδεχομένως στον Άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά. Ο αναντίρητα εσχατολογικός χαρακτήρας της θα μπορούσε εξάλλου να ερμηνεύσει την εικονογράφησή της στο ασκητήριο του αγίου Παταριού, όπου φυλάσσεται το λείψανό του. Επιπλέον η πλήρης εικονογραφική ανάπτυξη της παράστασης απαιτεί αρκετό χώρο, ευμεγέθεις ναούς και την καθοδήγηση του ζωγράφου από δωρητή καλλιεργημένο και καταρτισμένο θεολογικά, λόγω των πολύπλοκων εννοιών που αποτυπώνει. Οι δύο αυτές προϋποθέσεις υπάρχουν σίγουρα στην περίπτωση του Αγίου Πέτρου. Όμως η απουσία της παράστασης σε σημαντικά μνημεία από πλευράς μεγέθους και ποιότητας ζωγραφικής, που υποδηλώνουν εξάρτηση από μεγάλο κέντρο, όπως η Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, καταδεικνύει πως οι δύο αυτές προϋποθέσεις δεν επαρκούν να ερμηνεύσουν επιλογή της εικονογράφησης ή μη της παράστασης.

Στην περίπτωση του Αγίου Πέτρου ακολουθείται το καθιερωμένο εικονογραφικό πρότυπο της παράστασης, χωρίς αποκλίσεις και ιδιαιτερότητες. Στην περίπτωση του Αγίου Γεωργίου αντίθετα, ιδιαίτερη είναι η τοποθέτηση της παράστασης στο τέμπλο, η απεικόνιση των Αποστόλων ορθίων, (κάτι που παρατηρείται και στον Άγιο Νικόλαο στο κοιμητήριο Καλάμου) και η αντίστροφη θέση των Αποστόλων Πέτρου. Επιπλέον τόσο στον Άγιο Πέτρο όσο και στον Άγιο Γεώργιο η έμφαση στην απεικόνιση ατομικών αμαρτημάτων, που σχετίζονται με την καλλιέργεια της γης και την κακή χρήση του χρήματος, αποτυπώνει με εύγλωττο τρόπο τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της περιοχής την περίοδο της Λατινοκρατίας²¹⁴. Στην Παναγία Αθηνιώτισσα ιδιαιτερότητα αποτελεί η επιλογή της

²¹⁴MOURIKI, An unusual, σ. 164.

απεικόνισης της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου. Στο ασκητήριο του Οσίου Παταπίου δεν παρατηρούνται ιδιαιτερότητες.

Τεχνοτροπικά η παράσταση ακολουθεί στην πλειοψηφία των ναών τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής της περιόδου στην Αττική. Ο επαρχιακός χαρακτήρας, η τάση για απλοποίηση και γραμμικότητα κυριαρχούν, αλλά και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις παρατηρείται προσπάθεια για πλαστική απόδοση των μορφών και απόδοση του όγκου. Εξάιρεση αποτελεί η ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στο κοιμητήριο στον Κάλαμο, η οποία υποδηλώνει σαφείς επαφές με μεγάλο κέντρο, κάτι που ενδεχομένως να παρατηρείται σε μικρότερο βαθμό και στην περίπτωση του Αγίου Πέτρου. Η κατάσταση διατήρησης της παράστασης στην Παναγία Αθηνιώτισσα δεν επιτρέπει τεχνοτροπική μελέτη.

Οι δυτικές επιρροές είναι περιορισμένες και εξαντλούνται σε εικονογραφικές λεπτομέρειες κυρίως ενδυματολογικές ή δευτερεύουσες, που σε καμία περίπτωση δεν άπτονται των δογματικών διδασκαλιών της ορθόδοξης εκκλησίας. Επιπλέον επιλέγονται θέματα κοινά και στα δύο δόγματα, που ανάγονται στην παλαιοχριστιανική παράδοση και δεν προσφέρονται για δογματικές έριδες, όπως η λεπτομέρεια της απεικόνισης του αποστόλου Πέτρου με τα κλειδιά του Παραδείσου ανά χείρας στον άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά και στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι (Κ25).

Όπως προκύπτει και από την μελέτη της ζωγραφικής των μνημείων που παρατίθενται στον κατάλογο που ακολουθεί, η ζωγραφική στην λατινοκρατούμενη Αττική του 13^{ου} αιώνα ακολουθεί σε γενικές γραμμές τα χαρακτηριστικά των υπόλοιπων υπό κατοχή περιοχών του ελλαδικού χώρου²¹⁵. Ειδικότερα στο α' μισό παράγονται εικονογραφικά σύνολα, τα οποία παρουσιάζουν τεχνοτροπική ομοιογένεια, γεγονός που υποδηλώνει ενδεχομένως την ύπαρξη τοπικών εργαστηρίων²¹⁶, χωρίς αξιόλογες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα μνημεία της πόλης και αυτά της υπαίθρου. Μολονότι όμως η ποσότητα αυξάνεται, η ποιότητα της ζωγραφικής υποβαθμίζεται. Σποραδικές προσπάθειες αναπροσαρμογής στα νέα καλλιτεχνικά δεδομένα παρατηρούνται στα μνημεία της Αττικής μετά την

²¹⁵ Για γενικές παρατηρήσεις σχετικά με την τέχνη του 13^{ου} αιώνα στις κατεχόμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου, βλ. DJURIĆ, *La peinture murale*: σ. 223-230 και σ.246.

²¹⁶M. PANAYOTIDI, *Village Painting and the Question of Local Workshops*, LEFORT, C. MORRISSON ET J.-P. SODINI (επιμ.), *Les villages dans l'empire byzantin, IVe-XVe siècle*, Paris 2005, σελ.193-212.

ανακατάληψη της Βασιλεύουσας και επιβεβαιώνουν εμμέσως την εξάρτηση από αυτήν²¹⁷.

Οι Βυζαντινοί φαίνονται ελαστικοί στην ενσωμάτωση δυτικών στοιχείων στην αρχιτεκτονική και την γλυπτική. Στην μνημειακή ζωγραφική όμως οι δυτικές επιρροές είναι περιορισμένες²¹⁸. Ως διάθεση προσέγγισης των δύο Εκκλησιών θα μπορούσε να ερμηνευθεί η ισότιμη προβολή των Πρωταποστόλων Πέτρου και Παύλου, στην περίπτωση του ναού του Αγίου Πέτρου (Κ5) από την αφιέρωση και στους δύο από τον Ιγνάτιο και από την αντικατάσταση των προτομών αγίων με μετάλλια των Πρωταποστόλων στην σπηλιά της Πεντέλης (Κ6), όπως και η περιορισμένη απεικόνιση δυτικών αγίων στο εικονογραφικό πρόγραμμα²¹⁹. Αντιθέτως η προτίμηση στην απεικόνιση του θέματος του Μελισμού και της Μετάδοσης θα μπορούσε να εκληφθεί ως η «κατ'εξοχήν ορθόδοξη απάντηση στην παπική πρόκληση»²²⁰.

Ολοκληρώνοντας θα πρέπει να επισημανθεί πως η ζωγραφική της περιόδου αποδεικνύεται ενδιαφέρουσα και από μια άλλη σκοπιά. Η αναγκαστικά περιορισμένη επαφή με τα υψηλά καλλιτεχνικά κέντρα οδηγεί σε μια τέχνη που έχει χαρακτηριστεί «επαρχιακή», καθώς απομακρύνεται εξ ανάγκης από τον ακαδημαϊσμό. Αποτελεί όμως τεκμήριο εικαστικής αποτύπωσης του τρόπου που οι ευρύτερες λαϊκές μάζες αντιλαμβάνονταν την χριστιανική πίστη, αλλά και τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες, σε μια ταραγμένη και μεταβατική περίοδο.

²¹⁷ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, *Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας*, σελ. 76.

²¹⁸ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, *Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας*, σελ. 79.

²¹⁹ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ, *The Impact*, σ. 79.

²²⁰ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Μελισμός*, σ. 33. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Σχίσματα*, σ. 271-272.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ

ΧΑΡΤΗΣ ΝΑΩΝ ΑΤΤΙΚΗΣ



1. ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ ΠΕΤΑ, ΚΕΡΑΤΕΑ
2. ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΑΡΑΜΠΑ, ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ
3. ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΑΘΗΝΙΩΤΙΣΣΑ
4. ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ, ΘΗΣΕΙΟ
5. ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΛΥΒΙΩΝ
6. ΣΠΗΛΙΑ ΠΕΝΤΕΛΗΣ
7. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑ
8. ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ ΣΤΙΣ ΑΦΙΔΝΕΣ
9. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ ΩΡΩΠΟ
10. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΚΑΛΑΜΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ
11. ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΕΓΑΡΩΝ
12. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ «ΟΡΚΟ»
13. ΑΓΙΟΙ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΣΥΚΑΜΙΝΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ
14. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΑΡΩΝΙΚΟΥ
15. ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, ΠΛΑΚΑ
16. ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ ΔΑΓΛΑ ΣΤΟ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ

17. ΠΑΝΑΓΙΑ ΣΤΗΝ ΜΕΡΕΝΤΑ
18. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΒΑΡΥΜΠΟΜΠΗΣ
19. ΣΩΤΗΡΑΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΙΩΝΑ ΜΕΓΑΡΩΝ
20. ΣΩΤΗΡΑΣ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ
21. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ «ΚΑΡΔΑΤΑ»
22. ΑΣΚΗΤΑΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΠΑΤΑΠΙΟΥ
23. ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ (ΑΓΙΑ ΣΩΤΗΡΑ) ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ
24. ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ Ο ΝΗΣΤΕΥΤΗΣ ΑΧΑΡΝΩΝ
25. ΟΜΟΡΦΟΚΛΗΣΙΑ ΣΤΟ ΓΑΛΑΤΣΙ
26. ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ ΜΕΓΑΡΩΝ
27. ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ, ΜΑΖΙ ΜΕΓΑΡΩΝ
28. ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ ΣΤΟ ΣΤΑΡΟΠΑΖΑΡΟ

1.ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ, (ΠΕΤΑ), ΚΕΡΑΤΕΑ

Το μνημείο βρίσκεται στη θέση Πέτα, λίγο έξω από την Κερατέα και σε κοντινή απόσταση από το ναό της Αγίας Κυριακής στην περιοχή Μεγάλη Αυλή. Είναι ένας μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός, η αρχική μορφή του οποίου δύσκολα διακρίνεται σήμερα εξαιτίας των ακαλαίσθητων επεμβάσεων και των προσθηκών οπλισμένου σκυροδέματος που έχει υποστεί. Στο ναό είχε ανακαλυφθεί αρχαία επιγραφή, αφιερωμένη στους Μεγάλους Θεούς²²¹.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Από την αρχική διακόσμηση του ναού σώζεται στην αψίδα του Ιερού Βήματος η Πλατυτέρα με Αρχαγγέλους εκατέρωθεν σε σχετικά καλή κατάσταση διατήρησης (εικ. 26). Η Παναγία, αρκετά φθαρμένη, απεικονίζεται στον εικονογραφικό τύπο της Βλαχερνίτισσας, ο οποίος γνώρισε μεγάλη διάδοση στα τέλη του 12^{ου} και τον 13^ο αιώνα²²². Κρατά στην αγκαλιά της σε μετάλλιο τον Χριστό, ο οποίος φέρει φωτοστέφανο διακοσμημένο με μονή σειρά μαργαριταριών. Οι αρχάγγελοι φορούν αυτοκρατορικά ενδύματα με λώρους κοσμημένους πλούσια με μονές και διπλές σειρές μαργαριταριών και πολύτιμου λίθους μπλε και κόκκινου χρώματος. Ο Μιχαήλ σώζεται σε καλύτερη κατάσταση διατήρησης (εικ. 27) και κρατά σφαίρα στην οποία διακρίνονται ίχνη γραμμάτων, που ενδεχομένως να είναι το συμπλήρωμα της φράσης «Ιησούς Χριστός Δεσπότης Κόσμου»²²³. Τα πρόσωπα αποδίδονται με πλαστικότητα, είναι οβάλ, με πλούσια κόμμωση, πλάθονται με θερμή ώχρα και φωτίζονται με λεπτές λευκές γραμμές. Έχουν ευγενική έκφραση, σοβαρότητα και έντονο βλέμμα με υπερτονισμένα, σχεδόν εξόφθαλμα μάτια. Αποτελούν ένα καλής ποιότητας εικονογραφικό σύνολο, που υποδηλώνει επαφή με καλλιτεχνικό κέντρο. Πρόκειται για τοιχογραφίες υψηλής τέχνης, που αντικατοπτρίζουν τις αισθητικές

²²¹ΧΡ. ΣΤΡΑΤΟΚΟΠΟΣ, *Η Κεραταία της Αττικής*, Αθήναι 1925, σ. 19, 49, 90, σημ. 101.

²²²ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα, σ. 442.

²²³Η Ε. Γκίνη Τσοφοπούλου παραβάλλει την συγκεκριμένη απεικόνιση με την φορητή εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ που φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και ο οποίος επίσης κρατά σφαίρα με συμπλήρωμα επιγραφής που αναφέρεται στον Χριστό. Βλ. σχετικά ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα, σ. 442.

αντιλήψεις της εποχής των Κομνηνών και χρονολογούνται στα τέλη του 12^{ου} αιώνα, πιθανότερα όμως στις αρχές του 13^{ου} 224.

2. ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΑΡΑΜΠΑ, ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ

Βόρεια απ' την πόλη του Μαρκόπουλου βρίσκεται η μικρή εκκλησία (διαστάσεων 6,50 X 4,65μ.) της Παναγίας Βαραμπά, τοπωνύμιο πιθανώς φράγκικης προέλευσης²²⁵. Ο ναός που επισημάνθηκε από τον Α. Ορλάνδο²²⁶, ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με οκταγωνικό τρούλο, χωρίς νάρθηκα και με τρίπλευρη εξωτερικά αψίδα στα ανατολικά. Η αρχική χρονολόγηση τον τοποθετούσε στον 13^ο αιώνα²²⁷, αλλά νεώτερες μελέτες τον έχουν αναχρονολογήσει, «ανεβάζοντάς» τον στον 12ο αιώνα²²⁸. Η τοιχοποιία του ναού παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Στα κατώτερα τμήματα των τοίχων χρησιμοποιούνται srolia, στα υψηλότερα ογκώδεις πωρόλιθοι, ενώ κοντά στις κεραίες ακολουθείται ιδιαίτερος επιμελής πλινθοπερίκλειστο σύστημα, το οποίο πλέον δεν είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτο, εξαιτίας των αλλεπάλληλων στρώσεων ασβεστοκονιάματος με τις οποίες έχουν καλυφθεί οι τοίχοι²²⁹.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στο τύμπανο του τρούλου αποκαλύφθηκαν σπαράγματα τοιχογραφιών που απεικονίζουν τέσσερις μορφές, προφανώς προφητών. Δυστυχώς η κατάσταση διατήρησης των σπαραγμάτων είναι τόσο κακή, σε σημείο που δεν είναι δυνατή η ταύτιση των προσώπων. Εξάλλου δεν σώζονται οι επιγραφές, εκτός από υπολείμματα κειμένου στο ανοιχτό ειλητάριο του τελευταίου προς νότον προφήτη,

²²⁴ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα, σ.441-443,

²²⁵Παρόμοια τοπωνύμια στην ευρύτερη περιοχή έχουν ενδεχομένως αντίστοιχη προέλευση, όπως για παράδειγμα «Κλήσια Φράγκου», «Παλάτι», «Φράτι» κλπ. ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Μεσόγεια, σ. 184.

²²⁶ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ΑΒΜΕ, (1948), σ. 86, υποσημ. 1.

²²⁷Δ. Θ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗΣ, *Το ναΐδριο της Παναγίας Βαραμπά παρά το Μαρκόπουλον*, Αθήνα 1975, σ. 22-26.

²²⁸Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ – Λ. ΜΠΟΥΡΑ, *Η Ελλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Αθήνα 2002, σ. 226-227, ΒΟΥΡΑΣ Σ. – ΚΑΛΟΥΕΡΟΠΟΥΛΟΥ Α.-ΑΝΔΡΕΑΔΙ Ρ., *Churches of Attica*, σ. 153-154, plan XV-XVI, illustration 125-130.

²²⁹ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Μεσόγεια, σελ. 182-197. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗΣ, *Παναγία Βαραμπά*, σ. 24-25, εικ. 9α, 9β, 10α, 10β, 10γ.

που είναι αδύνατον να αναγνωσθούν. Διακρίνονται τα πολυτελή ενδύματα που είναι πλούσια διακοσμημένα με μαργαριτάρια και σχέδια, αποτελούμενα από κρινάνθεμα, ρόδακες και εφαπτόμενους ένσταυρους κύκλους. Η διακόσμηση των ενδυμάτων είναι χαρακτηριστική της ζωγραφικής του 12ου-13ου αιώνα, περίοδος στην οποία χρονολογούνται τα σπαράγματα αυτά²³⁰.

Στο τόξο του δυτικού τοίχου ιστορείται η Σταύρωση, που χρονολογείται στους παλαιολόγειους χρόνους, λίγο πριν την Άλωση. Διακρίνονται επίσης διάσπαρτα χαράγματα, που απεικονίζουν τρικάταρτο πλοίο, το δέντρο της ζωής, ή έναν αναβάτη²³¹. Τέλος οι τοιχογραφίες του κτιστού τέμπλου (στα αριστερά η Γέννηση της Θεοτόκου, στα δεξιά ο Χριστός και ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και στο εσωτερικό της νότιας καμάρας ο Άγιος Αντώνιος), η εικονογράφηση της κόγχης του ιερού (η Πλατυτέρα των Ουρανών, η Άκρα Ταπείνωση και οι Ιεράρχες) ζωγραφίστηκαν από μαθητές του Γεωργίου Μάρκου το 1792, σύμφωνα με επιτοίχια επιγραφή.

3. ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΑΘΗΝΙΩΤΙΣΣΑ

Ο ναός του Παρθενώνα της Ακρόπολης των Αθηνών αποδόθηκε στην χριστιανική λατρεία άγνωστο πότε ακριβώς, καθώς δεν υπάρχουν σαφή τεκμήρια. Οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να συγκλίνουν πως το γεγονός αυτό συνέβη σε μια περίοδο που εκτείνεται από το τέλος του 5^{ου} αιώνα²³² και μέχρι τα μέσα του 6^{ου}²³³. Δεδομένο πάντως είναι, όπως προκύπτει από χαράγματα που διασώθηκαν στο μνημείο, πως τουλάχιστον το 693 λειτουργούσε ήδη ως καθεδρικός ναός της πόλης²³⁴. Ο ναός μετατράπηκε σε τρίκλιτη βασιλική, αφιερωμένη στην Παναγία Αθηνιώτισσα, με τις αναγκαίες αρχιτεκτονικές τροποποιήσεις²³⁵. Συγκεκριμένα η

²³⁰ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα, σ. 435-437.

²³¹ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 154, πίν. 130.

²³² C. MANGO, *The Conversion of the Parthenon into a Church*, *The Tubingen Theosophy*, ΔΧΑΕ περ.4, τ. 18 (1995), σ. 203.

²³³F. W. DEICHMANN, *Die Basilika im Parthenon*, *AthMitt* 63, no. 4 (1938/39), σ. 138.

²³⁴Α.ΟΡΛΑΝΔΟΣ-Λ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Τά χαράγματα τοῦ Παρθενῶνος*, Ἀθήναι 1973, σ. 34.

²³⁵Σχετικά με την μετατροπή του μνημείου σε χριστιανικό ναό και τις μετατροπές και προσθήκες που έγιναν σ' αυτό βλ. κυρίως Μ. ΚΟΡΡΕΣ, *Ο Παρθενώνας από την αρχαία εποχή μέχρι τον 19^ο αιώνα*, Π.ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ (επιμ.), *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, Αθήνα 1994, σ. 146 κ. εξ. Γ. ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΣ, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα

είσοδος μετατοπίστηκε στη δυτική πλευρά και ο οπισθόδομος μετατράπηκε σε εξωνάρθηκα. Στην βορειοδυτική γωνία του εσωνάρθηκα, κάτω από το δάπεδο του οποίου υπήρχαν τρεις καμαροσκεπείς τάφοι, κατασκευάστηκε τετράπλευρο βαπτιστήριο, που περιβαλλόταν από θωράκια. Για την απρόσκοπτη προσπέλαση στο κεντρικό κλίτος, αφαιρέθηκε ο κεντρικός κίονας της εγκάρσιας κιονοστοιχίας του αρχαίου ναού, ενώ για τον φωτισμό του ανοίχθηκαν από τρία παράθυρα σε κάθε μακρά πλευρά του κτηρίου. Μέχρι τον 7^ο αιώνα το αργότερο στο νότιο τμήμα του δυτικού τοίχου ανοίχτηκε θυρίδα εισόδου στο κτήριο για την πλάγια διέλευση των πιστών²³⁶, ενώ στην ανατολική πλευρά προστέθηκε ημικυκλική αψίδα του Ιερού Βήματος, η οποία ανακατασκευάστηκε σε τρίπλευρη πιθανώς τον 12^ο αιώνα²³⁷. Τα μετακίονια διαστήματα του εξωτερικού πτερού τειχίσθηκαν μέχρι κάποιο ύψος, κλείνοντας έτσι περιμετρικά τον αρχαίο ναό και διαμορφώνοντας περιμετρικά υπαίθριο διάδρομο. Στο κεντρικό τμήμα του ναού, εξωτερικά της κιονοστοιχίας, δημιουργήθηκε υπερώο με την προσθήκη ξύλινου δαπέδου με πιθανή την ύπαρξη δύο κλιμάκων ανόδου, προσκολλημένων στους πλαϊνούς τοίχους. Την περίοδο της Λατινοκρατίας ο ναός χρησιμοποιήθηκε ως μητρόπολη της λατινικής αρχιεπισκοπής. Τότε προστέθηκε κλιμακοστάσιο την νοτιοδυτική γωνία του οπισθόδομου, όπως προέκυψε από ανασκαφική έρευνα²³⁸, πάνω στα ερείπια αρχαιότερου κτίσματος, πιθανώς βαπτιστηρίου²³⁹. Είναι ενδιαφέρον πως το μεγαλύτερο τμήμα του αρχικού γλυπτικού διακόσμου του ναού διατηρήθηκε, ενώ είναι άγνωστο πότε πραγματοποιήθηκε η μερική απολάξευσή του²⁴⁰.

Το 1018-19, έπειτα από την νίκη του κατά των Βουλγάρων, ο Βασίλειος Β' επισκέφθηκε τον ναό προσφέροντας πολύτιμα αναθήματα. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει την σημασία που απέκτησε ο ναός ως προσκύνημα κατά την βυζαντινή

2006, σ. 45-46. A. KALDELLIS, *The Christian Parthenon. Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge University, New York 2009, σ. 23 κ.εξ.

²³⁶Μ. ΚΟΡΡΕΣ, *Ο Δυτικός Τοίχος και άλλα μνημεία*, Μελέτη Αποκαταστάσεως του Παρθενώνα τ.4, Αθήνα 1994, σ. 24,40.

²³⁷ΚΟΡΡΕΣ, *Ο Δυτικός Τοίχος*, σ. 40. KALDELLIS, *The Christian Parthenon*, σ.25.

²³⁸Μ. ΚΟΡΡΕΣ, *Recent discoveries*, σ. 177.

²³⁹Α.ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ο μεσαιωνικός πύργος του Παρθενώνος*, ΑΕ 1960, σ. 4-5, όπου και παρατίθεται και παλαιότερη βιβλιογραφία επί του θέματος.

²⁴⁰Σχετικά με τον χρόνο και τα κίνητρα της απολάξευσης των γλυπτών του Παρθενώνα βλ. Ι.ΣΤΟΥΦΗ – ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Χριστιανισμός και αρχαία τέχνη. Ρήξη ή σχέση διαλεκτική; Θεολογία* 80 (2009), σ. 193-196, όπου επίσης παρατίθενται οι κυριότερες απόψεις.

περίοδο. Η σημασία του ναού εξαιρείται εκτός των άλλων του αναφορών²⁴¹ και στον «εισβατήριο» λόγο του Μιχαήλ Χωνιάτη, ο οποίος εκφωνήθηκε πιθανότατα κατά την ενθρόνισή του στην αρχιεπισκοπική έδρα το 1182²⁴². Ο ναός μετατράπηκε σε μουσουλμανικό τέμενος το πιθανότερο μετά το 1475²⁴³.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Το μνημείο έφερε τοιχογραφικό διάκοσμο, όπως προκύπτει τόσο από τα σχεδόν πλήρως εξίτηλα ίχνη που σώζονται έως τις ημέρες μας, αλλά και από παλιότερες μελέτες και φιλολογικές μαρτυρίες. Τα στοιχεία αυτά δεν επαρκούν για την αποκατάσταση του πλήρους εικονογραφικού προγράμματος. Ανατολικά στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού εικονιζόταν σε ψηφιδωτό η μορφή της Παναγίας με τον Χριστό στα χέρια της. Από την συγκεκριμένη παράσταση διασώθηκαν 188 ψηφίδες, οι οποίες περισυνελέγησαν πριν την κατάληψη των Αθηνών από τους Οθωμανούς και σήμερα φυλάσσονται στο Βρετανικό Μουσείο²⁴⁴. Όπως είναι προφανές οι ψηφίδες αυτές δεν προσφέρονται για τεχνοτροπική μελέτη. Είναι επίσης άγνωστο πότε ψηφοθετήθηκε και ποιος ήταν ο χορηγός.

Πληρέστερη εικόνα μπορεί να σχηματισθεί για τον τοιχογραφικό διάκοσμο του δυτικού τοίχου, ο οποίος διατηρούσε σπαράγματα τοιχογραφιών μέχρι τον 19^ο αιώνα και στις δύο παρειές του. Οι τοιχογραφίες αυτές είχαν φιλοτεχνηθεί απευθείας στις μαρμάρινες επιφάνειες του τοίχου και μας είναι γνωστές χάρις κυρίως στα σχέδια των υδατογραφιών που φιλοτεχνήθηκαν το 1885²⁴⁵, στις οποίες

²⁴¹Σχετικά με τις αναφορές στον ναό στα κείμενα του Χωνιάτη βλ. KALDELLIS, *The Christian Parthenon*, σ. 145-165. MACDOUGALL B. - D., Michael Choniates at the Christian Parthenon and the Bendideia Festival of Republic I, *GRBS* 55.1 (2015) σ. 273-299.

²⁴²«ὡς φοβερὸς ὁ τόπος οὗτος· οὐκ ἔστι τοῦτο ἀλλ' ἢ οἶκος θεοῦ καὶ αὕτη ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ κἀνεῦθεν τὸ ὑπερουράνιον τοῦτο φῶς ἀκάματον εἰσρεῖ δεῦρο, οὐκ ἀμαυρούμενον ἡμέρας, οὐ διακοπτόμενον νυκτί, ἄξυλον, ἄῦλον, ἀκραιφνέστατον, ἀεὶ λαμπρὸν, ἀειφανὲς ἀβεβήλοις καὶ πιστοῖς ὄμμασι. τοῦτο στυλὸς θεοῦ πυρὸς, τοῦτο τῆς καθ' ἡμᾶς μυστικῆς καὶ φωτοδόχου νεφέλης ἀπόρροια δι' οὗ ὁδηγοίμεθ' ἄν, εἰ δι' ἔρημίας παθῶν ὀδεύοιμεν, εἰς τὴν ἐπιθυμητὴν γῆν καὶ τῶν πρωτοτόκων μητρόπολιν, μᾶλλον δὲ πρὸ τούτων δοκῶ μονοῦ πρὸς τὸ Χωρὴβ ἀνελθεῖν σὺν αὐτῷ τῷ ποιμνίῳ μου καὶ βάτον φλογωπὸν ἐνοπτρίζεσθαι οὐ συμβόλοις ἀμυδροῖς καὶ σκιώδεσιν, ἀλλ' ἀληθείας φανωτάταις ἐκβάσει». ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*: 104.27-105.7

²⁴³T. ΤΑΝΟΥΛΑΣ, *Τα Προπύλαια της Αθηναϊκής Ακρόπολης κατά τον Μεσαίωνα*, Αθήνα 1997, σ. 44.

²⁴⁴A. CUTLER, *The Christian wall paintings in the Parthenon, Interpreting a lost monument*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. 17 (1993 -94), σ. 173, υποσημ. 20.

²⁴⁵N.H.J. WESTLAKE, *On some Ancient Paintings in churches of Athens*, *Archaeologia* LI, 1888, σ. 173-188, πιν. V και VI.

κυρίως στηρίχθηκε η σχετική μελέτη του Α. Ξυγγόπουλου το 1920²⁴⁶. Το θέμα απασχόλησε τον Α. Cutler την δεκαετία του '90²⁴⁷, ο οποίος επισημαίνει την ραγδαία εξαφάνιση των τοιχογραφιών εξαιτίας της έκθεσής τους στις καιρικές συνθήκες. Συγκεκριμένα στον δυτικό τοίχο, νοτίως της εισόδου, εικονίζονταν σκηνές από τον Χριστολογικό κύκλο. Στην νοτιοδυτική γωνία του εικονιζόταν η Σταύρωση. Διακρινόταν η μορφή της Παναγίας στα αριστερά που στεκόταν όρθια σε έδαφος που οριζόταν από οριζόντια γραμμή. Διακρίνονταν επίσης ίχνη από τα χέρια, την κεκλιμένη κεφαλή και τον Σταυρό του Χριστού. Όπως επισημαίνει ο Cutler δυσδιάκριτα ίχνη από γραμμές στα δεξιά του σταυρού, θα μπορούσαν ενδεχομένως να υποδηλώνουν την ύπαρξη μορφών που περιλαμβάνονταν στην Σταύρωση, όπως αυτή του Ιωάννη του Θεολόγου ή του εκατόνταρχου Λογγίνου²⁴⁸. Στην συνέχεια απεικονιζόταν ο Επιτάφιος Θρήνος. Διακρίνονταν η Παναγία όρθια στην πλευρά της κεφαλής του νεκρού Χριστού, το χέρι του Ιωάννη στα πόδια του και η μορφή του Ιωσήφ από Αριμαθαίας. Ακολουθούσε η σκηνή του Λίθου. Σε φωτογραφία του 1910 διακρίνονταν οι μορφές των Μυροφόρων και ο Άγγελος να δείχνει με το δεξί χέρι προς τις μυροφόρες και να κρατά ενδεχομένως σκήπτρο με το αριστερό²⁴⁹. Βόρεια της εισόδου του ναού η αφηγηματική συνέχεια διακόπτεται, καθώς απεικονιζόταν ομάδα ολόσωμων αγίων σε τρεις αλληπάλληλες σειρές. Η κατώτερη διαχωριζόταν από ταινία διακοσμητικού θέματος με γεωμετρικό σχέδιο (εικ. 28). Στην βόρεια απόληξη του δυτικού τοίχου διακρινόταν σειρά μετωπικών μέχρι την μέση αγίων σε μετάλλια και ζώνη διακοσμητικού με γεωμετρικά επαναλαμβανόμενα σχέδια.

Η χρονολόγηση των παραστάσεων αυτών είναι αβέβαιη. Επικρατεί πάντως πως η άποψη πως φιλοτεχνήθηκαν μετά την Εικονομαχία, μολονότι δεν υπάρχει καμία αναφορά ή τεκμήριο για αλλαγή ή καταστροφή του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού κατά την περίοδο αυτή. Η άποψη του Ν.Η.Ι. Westlake που τις αποδίδει στον 10^ο αιώνα και προγενέστερα²⁵⁰, δεν επικράτησε. Οι Léon de Laborde²⁵¹ και F.

²⁴⁶ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τοιχογραφία, σ. 36-53.

²⁴⁷CUTLER, The Christian Parthenon, σ. 171-80.

²⁴⁸CUTLER, The Christian Parthenon, σ. 175.

²⁴⁹Ο Cutler συγκρίνει την μορφή του Αγγέλου με αυτήν στην αντίστοιχη παράσταση στην Studeniča. CUTLER, The Christian Parthenon, σ. 177, υποσημ. 38.

²⁵⁰WESTLAKE, Ancient Paintings, σ. 180.

²⁵¹L. de LABORDE, Les chrétiens et les musulmans dans l'Acropole d'Athènes, RA IV (1847), σ. 50-55.

Gregorovius²⁵², συνδέουν την τοιχογράφηση του ναού με την επίσκεψη του Βασιλείου Β΄ μετά την νίκη του επί των Βουλγάρων το 1017. Ο Α. Ξυγγόπουλος θεωρεί πως αποτελούν έργο έμπνευσης του Μιχαήλ Χωνιάτη και τις χρονολογεί στα τέλη του 12ου αιώνα²⁵³, άποψη με την οποία συμφωνεί εν μέρει ο Μ. Κορρές προσθέτοντας στους πιθανούς χορηγούς και τον Νικόλαο Αγιοθεοδωρίτη²⁵⁴, ο οποίος υπήρξε μητροπολίτης Αθηνών από το 1166 έως το 1175. Ο Α. Cutler θεωρεί πως η σύνδεση του έργου με τους δύο αυτούς επισκόπους αποκλειστικά δεν θεμελιώνεται επαρκώς και αναρωτιέται γιατί θα έπρεπε να αποκλεισθούν και άλλοι μητροπολίτες που αναφέρονται σε επιγραφές στον ναό²⁵⁵. Ο Γ. Σωτηρίου στηριζόμενος στις τεχνοτροπικές ομοιότητες με τα ψηφιδωτά της Μονής Δαφνίου προτείνει τα τέλη του 11ου ή τις αρχές του 12ου αιώνα ως πιθανή χρονολόγηση²⁵⁶.

Στον βόρειο τοίχο του πύργου του εξωνάρθηκα και στην δυτική όψη του τοίχου του σηκού σωζόταν αποσπασματικά η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Η παράσταση χρονολογήθηκε στις αρχές του 13ου αιώνα, μετά την απόδοση του ναού στην λατινική λατρεία.

4.ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ, ΘΗΣΕΙΟ

Ο σπηλαιώδης αυτός μικρός ναΐσκος, που σήμερα λειτουργεί μόνο ως βαπτιστήριο, βρίσκεται προσαρτημένος στη νότια πλευρά του ομώνυμου ναού που χτίσθηκε στο σημείο την δεκαετία του 1920. Πρόκειται για ένα ασαφούς σχήματος μικρό υπόγειο χώρο, με εξέχοντα μεταγενέστερο τρούλο, επεκτεινόμενο στα ανατολικά με, επίσης ασαφούς μορφής, κόγχη ιερού²⁵⁷. Αρχικά θεωρήθηκε πως είναι μεταβυζαντινός, εξαιτίας των τελευταίων στρωμάτων ζωγραφικής που διατηρούσε και που χρονολογήθηκαν στον 17^ο (σύμφωνα με επιγραφή που υπήρχε

²⁵²F. GREGOROVIVS, *Geschichte der Stadt Athen in Mittelalter von der Zeir Justinians bis zur türkischen Eroberung*, 3rd ed., Stuttgart 1889, I, σ. 164.

²⁵³ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τοιχογραφία*, σ. 50.

²⁵⁴M. KORRES, *Der Parthenon bis 1687, Reparatur- Kirche- Moschee- Pulvermagazin, Die Explosion des Parthenon*. Antiken Museum, Berlin 1990, σ. 23.

²⁵⁵CUTLER, *The Christian Parthenon*, σ. 173, υποσημ. 14.

²⁵⁶Γ.Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Μεσαιωνικά μνημεΐα Ἀττικῆς. Α΄ Ἀθηνῶν*, *EMME*, τεύχ. Α΄, Αθήνα 1927, σ. 39-40.

²⁵⁷ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *EMME*, 1929, σ. 103-105.

στο ιερό βήμα, στην οποία αναφέρεται και το όνομα του ζωγράφου)²⁵⁸ και τον 19^ο αιώνα. Έπειτα από την συντήρηση του 1981 αποκαλύφθηκαν στο ιερό τμήματα τοιχογραφιών παλαιότερου στρώματος σε κακή κατάσταση διατήρησης, καθώς είχε κακοποιηθεί από χτυπήματα που δέχτηκε προκειμένου να επιχρισθεί ξανά σε μεταγενέστερο χρόνο²⁵⁹.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στην αψίδα του Ιερού βήματος σώζεται η Παναγία Βρεφοκρατούσα πλαισιωμένη από σεβίζοντες αγγέλους και συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Η μορφή ενός εκ των αγγέλων (εικ. 29) και του Μεγάλου Βασιλείου (εικ. 30), που διατηρούνται σε καλύτερη κατάσταση, χαρακτηρίζονται από γραμμικότητα στην απόδοση του προσώπου, μεγάλα μάτια, έντονες θερμές κηλίδες στις παρειές και τα κατάφορτα με διακόσμηση ενδύματα. Όλα αυτά αποτελούν τα γνώριμα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής της λατινοκρατούμενης Αττικής και παραπέμπουν τεχνοτροπικά στην παράσταση της αγίας Αικατερίνης της Σπηλιάς της Πεντέλης (Κ6), που χρονολογείται το 1235. Στο ίδιο παλαιό ζωγραφικό στρώμα ανήκουν και δύο ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι, που σώζονται επίσης σε κακή κατάσταση. Ειδικότερα ο άγιος Γεώργιος, ο οποίος διατηρείται καλύτερα (εικ. 31) είναι έργο εξαιρετικής ζωγραφικής, αντίστοιχης με αυτήν της Επισκοπής Ευρυτανίας, σύμφωνα με την Ν. Πανσελήνου²⁶⁰. Με βάση τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, το στρώμα αυτό χρονολογήθηκε στον 13^ο αιώνα²⁶¹.

5. ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΛΥΒΙΩΝ

Ο ναός βρίσκεται στην περιοχή Καλυβίων Θορικού, (παλαιότερα Καλύβια Κουβαρά), και στην τοποθεσία που είναι γνωστή ως «Εννέα Πύργοι», τοπωνύμιο που υποδηλώνει την ύπαρξη οχύρωσης, από την οποία ενδεχομένως απομένουν

²⁵⁸«+ΣΟΦΩ [Η-----ΜΑ] ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΧΗΡ ΔΗΜΗΤΡΙΣ ΑΘΗΝ Ο ΓΡΑΨΑΣ» Χ. ΚΟΙΛΑΚΟΥ, ΑΔ 36 (1981), Χρονικά, Σ. 80, πίν. 26 β.

²⁵⁹ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Αθήνα, σ. 252-254, εικ. 6, 7, 8.

²⁶⁰ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Αθήνα, σ. 254.

²⁶¹Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ (επιμ.), *Βυζαντινή Αθήνα= Byzantine Athens*, Αθήνα 2004 σ. 61, 118, πιν.26, 27, 119.

λιθοσωροί, διάσπαρτοι στην περιοχή. Στην εξαιρετικά εύφορη πεδιάδα, η οποία δεν έχει διερευνηθεί με συστηματικές ανασκαφές μέχρι σήμερα, βρίσκονται αρκετά βυζαντινά μνημεία, ερειπωμένα και μη. Ο ναός, που μελετήθηκε για πρώτη φορά το 1923 από τον Αναστάσιο Ορλάνδο²⁶², απασχόλησε την Ν. Κουμπάρακη-Πανσελήνου το 1976²⁶³ και το 1987-1988²⁶⁴. Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού είναι δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο, με υψηλό κυλινδρικό τύμπανο, στο οποίο ανοίγονται τέσσερα παράθυρα και τριμερή νάρθηκα, με γενικές διαστάσεις 9,82 X 6,88 μέτρα. Η τοιχοποιία του είναι ακανόνιστη με πλήθος εντοιχισμένων σπολιών. Ελάχιστα είναι τα παράθυρα του ναού. Εκτός από το τύμπανο του τρούλου και του ημικυλίνδρου του ιερού, ένα ακόμη και μοναδικό παράθυρο ανοίγεται στην νότια κεραία του σταυρού. Την ζωγραφική του ναού είχε συγκρίνει και η Ν. Μουρίκη με αυτήν των ναών της σπηλιάς της Πεντέλης στην αντίστοιχη μελέτη της²⁶⁵ και την είχε χρονολογήσει στηριζόμενη αποκλειστικά στις τεχνοτροπικές ομοιότητες του τοιχογραφικού διακόσμου των μνημείων.

Η πολύ χαμηλή είσοδος ανοίγεται στην δυτική πλευρά του ναού και επιστέφεται με τοξωτό υπέρθυρο με αετωματική επίστεψη, στην οποία μετά βίας διακρίνονται ίχνη ζωγραφικής²⁶⁶. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος του υπέρθυρου της εισόδου, ο οποίος απαρτίζεται από εναλλάξ αστράγαλους, δισέφυλλον και οφιοειδή διακοσμητικά σε κατακόρυφες σειρές. Η χρήση του συγκεκριμένου διακόσμου είναι περιορισμένη στην Αττική²⁶⁷, γεγονός που καταδεικνύει την ιδιαίτερη μέριμνα που ελήφθη για την ίδρυσή του ναού και υποψιάζει για την ύπαρξη σημαντικού χορηγού. Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται από το τοποθετημένο ανάποδα επίθημα του δίλοβου παραθύρου της κεντρικής κόγχης του Ιερού Βήματος, το οποίο σήμερα έχει καταστραφεί από αρχαιοκαπήλους

²⁶²A. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ναοί των Καλυβιών Κουβαρά, Αθηνά 35 (1923).

²⁶³N. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.

²⁶⁴ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος.

²⁶⁵ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης.

²⁶⁶Ο τύπος αυτός του υπέρθυρου είναι συνήθης σε αρκετούς ναούς της Αττικής τον 12^ο και τον 13^ο αιώνα. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 283, υποσημ. 693, όπου και τα σχετικά παραδείγματα.

²⁶⁷Συγκεκριμένα απαντάται στο νάρθηκα του καθολικού της μονής του Οσίου Μελετίου, περιορισμένα στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, στην Αγία Ελεούσα στη Συκάμινο και στον ναό του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Αθήνα. Αντίθετα χρησιμοποιείται ευρέως σε ναούς στην Πελοπόννησο και την Άρτα τον 12^ο και τον 13^ο αιώνα. Βλ. σχετικά ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ναοί.

κατά την παλαιότερη απόπειρα διάρρηξης του ναού. Στο επίθημα, όπως παρατήρησε ο Αν. Ορλάνδος²⁶⁸ και το οποίο είχε δημοσιεύσει ο Αν. Ξυγγόπουλος²⁶⁹, φαινόταν χαραγμένο το συμπίλημα επισκόπου με το όνομα «Ιγνάτιος», στοιχείο σημαντικό για την χρονολόγηση, αλλά και για την ενδεχόμενη ταύτιση του κτήτορα. Το όνομα αυτό επαναλαμβάνεται και στην κτητορική επιγραφή του νάρθηκα του ναού, που αποκαλύφθηκε αργότερα και από την οποία προκύπτει πως δωρητής του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού ήταν ο Ιγνάτιος, επίσκοπος και προεδρεύων της Επισκοπής Θερμών και Κέας²⁷⁰. Η Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου υποστηρίζει βασίμως πως το μονογράφημα του επισκόπου Ιγνατίου δεν συνδέεται με τον δωρητή του ναού, καθώς το επίθημα χρησιμοποιήθηκε ως *spolium* και τοποθετήθηκε ανάποδα, χωρίς να ενδιαφέρει η ορθή ανάγνωσή του. Επιπλέον αμφισβητεί την ιδιότητα του δωρητή ως επισκόπου, καθώς κάτι τέτοιο δεν προτάσσεται στην επιγραφή και ούτε προκύπτει από τους επισκοπικούς καταλόγους της περιόδου²⁷¹.

Τέλος ενδιαφέρον έχει το τρίλοβο άνοιγμα μέσω του οποίου επικοινωνεί ο νάρθηκας με τον υπόλοιπο ναό. Πρόκειται για αρχαϊσμό, καθώς τέτοιου είδους τρίλοβα ανοίγματα συνηθίζονταν στις παλαιοχριστιανικές βασιλικές²⁷² και επανακάμπτει σε ορισμένες περιπτώσεις στην μεσοβυζαντινή και την μεταβυζαντινή περίοδο²⁷³. Εκτός από τον Άγιο Πέτρο αντίστοιχο τρίλοβο άνοιγμα απαντάται και στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά (Κ7), του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πλάκα (Κ15), και της Μεταμόρφωσης στο Κορωπί²⁷⁴.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κατάγραφου ναού ακολουθεί τα καθιερωμένα πρότυπα της εποχής χωρίς ιδιαιτερότητες. Στην ανατολική πλευρά

²⁶⁸ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ναοί, σ.186-187, εικ.16.

²⁶⁹Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Εις άγνωστος Επίσκοπος Αθηνών, *Ιερός Σύνδεσμος*, έτος ΚΑ', περ. Γ', αριθμ. 28, 1 Νοεμβρίου 1921, σελ. 5-6.

²⁷⁰ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σελ.174.

²⁷¹Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Παρατηρήσεις σε βυζαντινές τοιχογραφίες της Αττικής (1204-1308), *ΕΕΘΣΠΑ*, τόμος ΜΔ', Αθήνα, 2009, σ. 655-656.

²⁷²Α.ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης*, τομ.1, Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1952, σελ.148.

²⁷³Π.ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1975, σελ. 160.

²⁷⁴Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, τόμος Β', Αθήνα, 2001, σ. 238.

στην οροφή της καμάρας του Ιερού Βήματος απεικονίζεται η ένθρονη Πλατυτέρα με τον Χριστό στην αγκαλιά της, δορυφορούμενη από σεβίζοντες Αγγέλους. Στον κύλινδρο της αψίδας του Ιερού εικονίζεται η κοινωνία των Αποστόλων, με τον Χριστό να εικονίζεται δύο φορές προσφέροντας τον άρτο και τον οίνο. Στην κατώτερη ζώνη, όπου ενδεχομένως να απεικονιζόταν και ο Μελισμός, μολονότι δεν σώζεται πλέον, διακρίνονται σε κακή κατάσταση διατήρησης συλλειτουργούντες Ιεράρχες, οι οποίοι φέρουν φωτοστέφανα με διακόσμηση που παραπέμπει σε έργα μικροτεχνίας (σμάλτα). Η επιλογή αυτού του είδους διακόσμησης στην μνημειακή ζωγραφική συνηθίζεται τον 13^ο αιώνα²⁷⁵ και διαφέρει από αυτήν που παρατηρείται στα επίσης διακοσμημένα φωτοστέφανα των προσώπων της Δευτέρας Παρουσίας στον νάρθηκα. Οι περισσότεροι εκ των οποίων ταυτοποιούνται χάρη στις επιγραφές που διατηρούν σε περισσότερο ή λιγότερο καλή κατάσταση. Εικονίζονται οι άγιοι Νικόλαος, Βασίλειος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Αθανάσιος, Βλάσιος, επίσκοπος που ταυτίζεται με τον Μιχαήλ Χωνιάτη χάρη (εικ. 32) στην επιγραφή που σώζει («Ο ΠΑΝΗΕΡΩΤΑΤΟΣ ΑΡΧΗΕΠΗΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ ΜΗΧΑΗΛ»), Ιγνάτιος ο Θεοφόρος²⁷⁶, Γερμανός και Ελευθέριος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στον ημικύλινδρο του ιερού Βήματος το μικρό σπάραγμα μορφής Ιεράρχη, κάτω από το στρώμα που έχει ζωγραφιστεί ο Άγιος Νικόλαος και για το οποίο ο Μανόλης Χατζηδάκης παρατηρεί πως ίσως να έχει μεταφερθεί από ερειπωμένο μνημείο κι ενσωματώθηκε στην τοιχοποιία του ναού του Αγίου Πέτρου²⁷⁷. Εξαιρετικά σημαντική είναι και η προσωπογραφία του Μιχαήλ Χωνιάτη²⁷⁸. Ο επίσκοπος απεικονίζεται σε μεγαλύτερο μέγεθος από τους υπόλοιπους Ιεράρχες του ημικυλίνδρου της κόγχης και φέρει

²⁷⁵COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 71, υποσημ. 1, 2, 3.

²⁷⁶Η Χ. Κοντογεωργοπούλου θεωρεί πως η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί προσωπογραφία του δωρητή του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού Επισκόπου Θερμών και Κέας Ιγνατίου (βλ. ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Αττική*, σ. 181). Η υπόθεση αυτή δεν φαίνεται βάσιμη, καθώς ο Ιεράρχης που απεικονίζεται συνοδεύεται από το προσωνόμιο «Θεοφόρος», το οποίο αποδίδεται στον γνωστό άγιο της Εκκλησίας. Εξάλλου δεν παρατηρείται ούτε κάποια απόκλιση από την καθιερωμένη εικονογράφηση του αγίου, που να υποψιάζει για την απόδοση προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του εν ζωή δωρητή, ώστε να δικαιολογείται μια τέτοια υπόθεση. Ούτως ή άλλως ο χαρακτηρισμός ως «αγίου» ζώντος επισκόπου θα αποτελούσε βλασφημία. Δεν είναι τυχαίο πως ακόμα και για τον Χωνιάτη που έχει ήδη πεθάνει και απολαμβάνει ενδεχομένως κάποιου είδους τοπικής λατρείας, επιλέγεται το προσωνόμιο «Πανιερώτατος». Πιθανότερο είναι να επελέγη να ακολουθεί ο άγιος Ιγνάτιος τον Χωνιάτη, ως αναθηματική απεικόνιση και τιμή στον άγιο, το όνομα του οποίου έφερε ο κτήτορας του ναού.

²⁷⁷ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σελ.180, υποσημ. 27.

²⁷⁸Παρόμοια μορφή επισκόπου με κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και αντίστοιχη τεχνοτροπική απόδοση ιστορήθηκε και στον σχεδόν σύγχρονο του Αγίου Πέτρου νότιο ναό στην Σπηλιά Πεντέλης (Κ6). Η μορφή αυτή ταυτίστηκε επίσης με τον Μιχαήλ Χωνιάτη.

φωτοστέφανο, χωρίς αυτό να σημαίνει την αγιοποίησή του²⁷⁹, κάτι που διαφαίνεται και από την επιγραφή «πανιερώτατος» και όχι άγιος. Το φωτοστέφανο υποδηλώνει πως η προσωπογραφία ζωγραφίστηκε μετά τον θάνατό του (περίπου στο 1222²⁸⁰) κι ενδεχομένως αποτελεί ένδειξη για την ύπαρξη κάποιου είδους τοπικής λατρείας²⁸¹. Συνηγορεί επίσης στην υπόθεση πως ήταν αγαπητός στο ποίμνιό του, τόσο εξαιτίας συνεχών εκκλήσεων του στους ισχυρούς της κεντρικής βυζαντινής διοικήσεως για περισσότερη δικαιοσύνη, μικρότερη καταπίεση στους φόρους και μεγαλύτερη στοργή για την επαρχία, όσο και λόγω του γεγονότος της άρνησής του να συνεργαστεί με την λατινική εξουσία²⁸².

Στον χώρο του ιερού εικονίζονται επίσης τέσσερις μετωπικοί διάκονοι οι Στέφανος (εικ. 33), Ρωμανός (εικ. 34), Ρουφίνος και ένας ακόμη που δεν είναι δυνατόν να ταυτοποιηθεί, στην δυτική πλευρά οι άγιοι Παύλος ο Ομολογητής και Ιωσήφ Θεσσαλονίκης και τέλος στον βόρειο τοίχο του διακονικού δύο ακόμα άγιοι, ο Λεωνίδης και ένας αδιάγνωστος. Στην αψίδα της πρόθεσης απεικονίζονται ο Παλιός των Ημερών, όπως προκύπτει από το τμήμα της επιγραφής που σώζεται («ΗΜΕΡΟΝ»). Η απεικόνιση αυτή, σύμφωνα με την Ν. Πανσελήνου, εικονογραφεί την ταυτότητα του ενσαρκωμένου Λόγου -Υιού και του Θεού - Πατέρα και αποτελεί ομολογία του ορθόδοξου δόγματος του αδιαιρέτου της Αγίας Τριάδας²⁸³.

Στον τρούλο διακρίνονται με δυσκολία ίχνη από τον Ιησού Παντοκράτορα με χορό οκτώ Προφητών, από τους οποίους σώζονται αποσπασματικά και σε κακή κατάσταση διατήρησης οι πέντε (εικ. 35). Ανάμεσα στους προφήτες διακρίνεται και η Θεοτόκος²⁸⁴. Στα τέσσερα λοφία σώζονται ίχνη από τους Ευαγγελιστές.

²⁷⁹Η απεικόνιση τοπικών επισκόπων με φωτοστέφανο χωρίς να έχουν ανακηρυχθεί Άγιοι από την Εκκλησία δεν είναι σπάνια σε ναούς των επαρχιών. Βλ. σχετικά V. D. DJURIC, *La peinture*, σ. 167 σημ. 82.

²⁸⁰H.MEGAW, *The Chronology*, σελ. 94, υποσημ.4. K.M.SETTON, *A Note on Michael Choniates, Archbishop of Athens: 1182-1204*, *Speculum* XXI, 1946, σελ.236.

²⁸¹Ο Μιχαήλ Χωνιάτης συμπεριελήφθη στους Αγίους της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, από «ενωρίς», όπως γενικόλογα λέγεται. Η μνήμη του αναφέρεται μαζί με αυτήν του Ανδρέα Κρήτης στον Βατοπεδινό Κώδικα, με κοινή Ακολουθία και εορτάζεται στις 4 Ιουλίου (βλ. σχετικά J.A. DIMITRIEVSKI, *Opisanie liturgitseskich Rucopisej*, Κίεβο 1895, Τυπικά *Ευχολόγια* I, σ. 754). Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς έγινε η αγιοκατάταξή του, κάτι που θα πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης έρευνας.

²⁸²ΜΟΥΡΙΚΗ, σπηλιά Πεντέλης, σ. 97, υποσημ. 55.

²⁸³COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 58.

²⁸⁴Η απεικόνιση της Θεοτόκου στον κύλινδρο του τρούλου ανάμεσα σε προφήτες, ερμηνεύεται από τον ρόλο της στην ενσάρκωση του Λόγου και απαντάται και σε άλλα μνημεία της Αττικής τον 12^ο και τον 13^ο αιώνα. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 51, υποσημ. 1.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ολοκληρώνεται με σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο. Συγκεκριμένα απεικονίζονται η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Μεταμόρφωση (εικ.36), η Βαϊοφόρος, η Σταύρωση, η εις Άδου κάθοδος, η ψηλάφηση του Θωμά (εικ. 37), η Πεντηκοστή, η Ανάληψη και δύο σκηνές από τον Βίο της Θεοτόκου το Γενέσιο και τα Εισόδια. Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια παρατηρείται στην παράσταση της Βαϊοφόρου. Συγκεκριμένα ένα από τα τρία παιδιά που υποδέχονται τον Ιησού απεικονίζεται στον τύπο του «απακανθιζόμενου», που αποτελεί επιβίωση του αρχαίου «spinaio» (εικ. 38)²⁸⁵. Το θέμα αυτό απαντάται σε αντίστοιχες παραστάσεις σε ναούς που εξαρτώνται από την Πρωτεύουσα και σχεδόν ποτέ σε επαρχιακά μνημεία όπως το συγκεκριμένο²⁸⁶.

Η παράσταση της Σταύρωσης (εικ. 39) απεικονίζεται στο δυτικό τύμπανο του ναού στον κεντρικό άξονά του, απέναντι ακριβώς από την Πλατυτέρα, καθώς και οι δύο συναποτελούν εικονογραφική αποτύπωση του δόγματος της ενσάρκωσης²⁸⁷. Είναι πολυπρόσωπη, ενσωματώνοντας αρκετές δευτερεύουσες εικονογραφικές λεπτομέρειες, σύμφωνα με αρχαϊκά πρότυπα²⁸⁸. Η τοποθέτησή της παράστασης της στο σημείο αυτό συνηθίζεται στους ναούς από τον 12^ο αιώνα και μετά, αντικαθιστώντας αυτήν της Κοίμησης της Θεοτόκου όπως γινόταν μέχρι τον 11^ο αιώνα²⁸⁹. Η απεικόνιση όμως της σκηνής της έγερσης των νεκρών, αποτελεί τεκμήριο χρονολόγησης, καθώς εμφανίζεται για πρώτη φορά στην μνημειακή ζωγραφική τον 13^ο αιώνα στην τράπεζα της μονής του αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο²⁹⁰ και στον ναό της Αγίας Τριάδας στη Sorocani (περ. 1260-65)²⁹¹ και υποψιάζει για την επαφή του ζωγράφου με μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο.

Πλήθος μεμονωμένων Αγίων, κυρίως ανδρών, (ενδεικτικά αναφέρονται οι άγιοι Σέργιος και Βάκχος, Φλώρος και Λαύρος, Κήρυκος) ανάμεσα στους οποίους αρκετοί ιαματικοί. Συγκεκριμένα εικονίζονται οι άγιοι Ερμόλαος και Παντελεήμων και οι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός που συνοδεύονται από στηθάρια αγίας (εικ. 40), η

²⁸⁵D. MOURIKI, The Theme of the Spinaio in Byzantine Art, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΣΤ' (1970-1972), σ. 53-66.

²⁸⁶ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σελ. 180.

²⁸⁷COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 58.

²⁸⁸COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 79, υποσημ. 2, 3.

²⁸⁹COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 58, υποσημ. 3.

²⁹⁰Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινά τοιχογραφία της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, σελ. 228, πιν. 113.

²⁹¹V. DJURIC, *Sorocani*, Leipzig 1967, πιν. XVI.

οποία μάλλον ταυτίζεται με την μητέρα τους αγία Θεοδότη, καθώς είθισται να απεικονίζεται μαζί τους. Η αγία Θεοδότη και οι αγίες Μαρίνα και Κυριακή²⁹² είναι και οι μοναδικές γυναίκες που απεικονίζονται στον ναό στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα. Τέλος ενδιαφέρον έχουν οι εικονογραφικές λεπτομέρειες στους αγίους Τρύφωνα (εικ. 41), ο οποίος κρατά ένα κλαδευτήρι και ένα μικρό πτηνό και Μάμα (εικ. 42), που κρατά ένα μικρό αρνί²⁹³. Οι άγιοι αυτοί σχετίζονται με τις εργασίες των κατοίκων μιας περιοχής κατεξοχήν γεωργικού και κτηνοτροφικού ενδιαφέροντος²⁹⁴.

Τον νάρθηκα μονοπωλεί ουσιαστικά η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Εικονογραφούνται επίσης σκηνές από το πάθος, δηλαδή ο Μυστικός Δείπνος και ο Νυπτήρας. Η τοποθέτηση των συγκεκριμένων παραστάσεων στο νάρθηκα παρατηρείται και σε σημαντικά μνημεία του 11^{ου} αιώνα, όπως το καθολικό της μονής του οσίου Λουκά στην Βοιωτία και το καθολικό της Νέας Μονής στην Χίο²⁹⁵. Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα ζωγραφίζεται και η Βάπτιση του Χριστού. Η επιλογή του νάρθηκα για την συγκεκριμένη παράσταση μπορεί να σχετισθεί με την ύπαρξη μικρού λίθινου δοχείου νερού στο σημείο και συνηγορεί στην χρήση του χώρου για την τέλεση του μυστηρίου της Βάπτισης ή του Αγιασμού. Στον νάρθηκα επίσης εικονογραφείται και η σκηνή της μετάληψης της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας από τον άγιο Ζωσιμά, η οποία συνήθως απεικονίζεται στο Βήμα λόγω του κατεξοχήν ευχαριστιακού της νοήματος²⁹⁶. Γίνεται φανερό πως οι εικονογραφικές αυτές επιλογές τείνουν να προσδώσουν στον νάρθηκα ευχαριστηριακό χαρακτήρα, παρόμοιο με αυτόν του Ιερού Βήματος²⁹⁷.

ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες είναι οι επιγραφές που βρίσκονται στον νάρθηκα του ναού και οι οποίες μας προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες. Για τον λόγο αυτό χρήζουν ιδιαίτερης εξέτασης. Οι επιγραφές, αν και μακροσκελείς, είναι αρκετά

²⁹²COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, pl.I.

²⁹³Η απεικόνιση αυτή είναι αναφορά στον βίο τους. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 102, υποσημ. 1, 2, 3.

²⁹⁴COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 103.

²⁹⁵COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 60, υποσημ. 2.

²⁹⁶COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 61, υποσημ. 1.

²⁹⁷COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 60-61.

ορθογραφημένες. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει καλή γνώση των γραμματικών κανόνων και αποτελεί ένδειξη του μορφωτικού επιπέδου του συντάκτη που την επιμελήθηκε, πιθανώς του χορηγού Επισκόπου²⁹⁸. Η μακροσκελής κτητορική αποτελείται από δύο τμήματα που βρίσκονται στο βόρειο τόξο του τριβήλου του νάρθηκα. Το πρώτο της τμήμα²⁹⁹ (εικ. 43), ορατό ήδη από το 1975, μετά τον τότε καθαρισμό του ναού, με ύψος 54-41 εκ. και πλάτος 60 εκ. περιλαμβάνει δεκατέσσερις δωδεκασύλλαβους στίχους σε δώδεκα σειρές³⁰⁰ και αποτελεί ουσιαστικά ύμνο στους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο, στους οποίους είχε αφιερωθεί ο ναός (αν και αργότερα επικράτησε να αποκαλείται ναός του Αγίου Πέτρου). Οι κορυφαίοι Απόστολοι αποκαλούνται «θεαυγεῖς» και «ἀστεράρχαι φωσφόροι»³⁰¹. Στο τέλος του έμμετρου κειμένου ο Πέτρος αποκαλείται κρηπὶς ορθοδόξων δογμάτων και ο Παύλος κήρυξ ενθέων διδαγμάτων. Τα επίθετα αυτά αποτελούν αναφορά στην υμνογραφία³⁰². Ενδιαφέρων είναι και ο χαρακτηρισμός τους ως «προστατούντων» του ζωδιακού κύκλου της Δωδεκάδας των Αποστόλων. Από την ανάγνωση της επιγραφής προκύπτει επιπλέον πως ο κτήτορας και ο δωρητής της τοιχογράφησης του ναού είναι δύο διαφορετικά πρόσωπα, όπως επίσης πως εργάστηκαν πέραν του ενός ζωγράφου³⁰³.

²⁹⁸Σχετικά με το θέμα της σωστής ορθογραφίας των βυζαντινών επιγραφών βλ. Μ.ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Οι γραμματικές γνώσεις των ζωγράφων. Ένα παράδειγμα σχετικού προβληματισμού από τη Μάνη, ΔΧΑΕ, ΚΔ' (2003), σ. 185-194, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

²⁹⁹ «Τῆς ἀρχιφώτου Τριάδος παραστάται/Διττοῖ Θε-
αυγεῖς

ἀστεράρχαι φωσφόροι, / Οὐ ζωδιακοῦ προστα-
τούντες

τοῦ κύκλου / Τοῦ δωδεκάδος δ' οὔν ἀποστόλων γύ/
Τυχειρότευκτον τουτονί θεῖον δόμον / ὄν ὑμῖν
ἀνέστησαν καρδίας ζέσει / Καὶ ζωγράφων ἔνθισα
χροματουργίαις / Ὡς ἄλλο τερπνόν Παραδείσου
χωρίον Ι

ὡς ἀγίασμα Σαλομών ὠκηκότες / Πνευματικῆς
χάριτος ἐμπλήσατέ μοι / Κ(αί) τους ἐπορθρίζο-
ντας ἐς τοῦτον πόθω / Καταξιοῦτε ψυχικῆς σωτηρίας
/ Ὡ Πέτρε κρηπὶς ορθοδόξων δογμάτων /

Ὡ Παῦ (λε) κήρυξ ἐνθέων διδαγμάτων(ν)». ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, σελ. 173.

³⁰⁰COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 47-49, πιν.48.

³⁰¹Ο όρος «ἀστεράρχαι» απαντάται ήδη από τις αρχές του 12^{ου} αιώνα. Α. RHOBY, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, Band 1: *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienna 2009, σελ.142, υποσημ. 340.

³⁰²COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 49.

³⁰³ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, σελ.173.

Το δεύτερο τμήμα της επιγραφής³⁰⁴, που αποκαλύφθηκε μετά την αφαίρεση του ασβεστοχρώματος που κάλυπτε μέρος των τοιχογραφιών του ναού και πραγματοποιήθηκε το 1978-1981, μας δίνει πολύτιμες πληροφορίες για τον δωρητή του διακόσμου και την εκκλησιαστική κατάσταση της εποχής. Αναφέρεται ο Ιγνάτιος, μοναχός («μονότροπος») και προεδρεύων³⁰⁵ της Επισκοπής Θερμίων και Κέας³⁰⁶ με καταγωγή από την Αθήνα και ο οποίος ταυτίζεται με τον αναφερόμενο στο επίθημα του δίλοβου παραθύρου της κεντρικής κόγχης του Ιερού Βήματος που αναφέρθηκε ήδη³⁰⁷.

Στο νάρθηκα επίσης, ξεχωριστά από τα άλλα δύο τμήματα (ενδεχομένως γιατί δεν είναι έμμετρα) βρίσκεται και η σημαντικότερη από ιστορικής πλευράς επιγραφή του ναού, η οποία αποκαλύφθηκε και αυτή μετά τον καθαρισμό του 1978-1981. Είναι γραμμένη με μαύρα γράμματα σε ώχρινη ταινία και αναφέρει την ημερομηνία 6740 από κτίσεως κόσμου η οποία αντιστοιχεί στο έτος 1232³⁰⁸, επαληθεύοντας έτσι τις εκτιμήσεις των Μ. Χατζηδάκη, Ν. Πανσελήνου και Ν. Μουρίκη³⁰⁹ για την χρονολόγηση του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού, στην οποία προέβησαν βασιζόμενοι αποκλειστικά σε τεχνολογικές παρατηρήσεις και σε συγκρίσεις με αντίστοιχα χρονολογημένα μνημεία της περιόδου, που βρίσκονται στην Αττική.

³⁰⁴ «Καμοί δέ βραβεύοιτε λύσιν σφαλμάτων / ὦν ἐν
βοίῳ πέ-
πραχα τω παναθλίῳ / Λυτρούμενοι με κέ πυρός
τ(ού) πανφάγου /
Ἐπανελεύσ(ει) δευτέρα, τ(ού) Δεσπότη(ου) / Ἰγνάτιος
κέκραγα
λιτά ζῶν τάδε / ἐκ γῆς Ἀθηνῶν ἡγμένος
μονότροπο(ς) / Νήσων προεδρεύων δέ Θερμίων
Κέω.» ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, σελ. 173.

³⁰⁵ Τίτλος εκκλησιαστικού αξιώματος, ο οποίος αποδίδεται αρχικά στον επίσκοπο και ηγούμενου Μονής, αλλά και σε αρχιεπισκόπους, μητροπολίτες και πατριάρχες. Ο όρος αποκτά ιδιαίτερη σημασία τον 13^ο και τον 14^ο αιώνα, καθώς περιγράφει επίσκοπο που κατέχει ταυτόχρονα ή διαδοχικά πάνω από μία επισκοπική έδρα και του αποδίδεται για τις άλλες, πέραν της πρώτης που θεωρείται η σημαντική. Βλ. σχετικά V. LAURENT, *Le Corpus des Sceaux de l' Empire Byzantin*, vol. V2, Paris 1965, σελ. XXXI. S. SALAVILLE, *Le titre ecclésiastique de "proedros" dans les documents byzantins*, *Échos d'Orient*, 29, τόμος, N°160, 1930, σελ. 416-436. Η απονομή του τιμητικού αυτού τίτλου, συνεπάγεται την ενδεχόμενη υποταγή του Ιγνατίου στην λατινική εκκλησία. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, σελ. 175.

³⁰⁶ Ουσιαστικά η επιγραφή αυτή αποτελεί την δεύτερη αξιόπιστη μαρτυρία για την συγκεκριμένη επισκοπή κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, σελ. 178.

³⁰⁷ Ενδιαφέρον είναι πως ο συγκεκριμένος επίσκοπος δεν αναφέρεται πουθενά στο συγγραφικό έργο του πολυγραφότατου κατά τα λοιπά Χωνιάτη.

³⁰⁸ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, σελ. 178.

³⁰⁹ ΜΟΥΡΙΚΗ, Σηλιά Πεντέλης, σ. 112-113.

Τέλος στον βόρειο τύμπανο του νάρθηκα, σε πολύ κακή κατάσταση διατήρησης, βρίσκεται η τρίτη επιγραφή του ναού, γραμμένη με μαύρα κεφαλαία γράμματα σε λευκό φόντο. Μολονότι είναι σχεδόν αδύνατο να διαβαστεί, είναι πολύ πιθανόν να ήταν επίσης έμμετρη. Έχει την μορφή διπτύχου με ύψος 62 και πλάτος 107 εκατοστά και γράφηκε σε λεπτό στρώμα κονιάματος που κάλυψε τμήμα της παράστασης της Δευτέρας Παρουσίας. Είναι πιθανό να αναφερόταν στην ανέγερση του ναού³¹⁰. Διαβάζονται ελάχιστα αποσπάσματα και τμήματα λέξεων ανάμεσα στα οποία το όνομα «Θεόδωρον».

Για τους μελετητές ο ναός τόσο ως αρχιτεκτονικό αλλά επίσης και ως ζωγραφικό σύνολο θεωρείται αξιόλογος, μολονότι εντάσσεται στην λεγόμενη «επαρχιακή» τεχνοτροπία που κυριαρχεί την περίοδο της λατινοκρατίας στην Αττική. Δυτικές επιρροές δεν παρατηρούνται. Αντίθετα η αφιέρωση του ναού στους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο, ενδεχομένως να αποτελεί προσπάθεια ισότιμης προβολής τους³¹¹. Εξάλλου η προτίμηση στην απεικόνιση της Μετάδοσης υποδηλώνει την αντίθεση με το λατινικό λειτουργικό τύπο, σύμφωνα με τον οποίο μέτοχοι στην λήψη του οίνου από το ποτήριο, κατά την διάρκεια της θείας λειτουργίας, γίνονται μόνο οι κληρικοί³¹². Αντίστοιχος είναι και ο δογματικός υπαινιγμός του αδιαιρέτου της Τριάδας μέσω της απεικόνισης του Παλαιού των Ημερών στον χώρο της Πρόθεσης, όπως αναφέρθηκε. Τα υψηλά αυτά ορθόδοξα θεολογικά νοήματα δείχνουν την επιρροή και την καθοδήγηση του κήτορα επισκόπου Ιγνατίου. Στην λόγια εκπαίδευση του ιδίου θα πρέπει να αποδοθεί και το πλήθος των, σχετικά ορθογραφημένων, επιγραφών που συνοδεύουν τις παραστάσεις.

Η χρήση του χρώματος, με την επανάληψη του έντονου μπλε και του ερυθρού, οι συνδυασμοί του λευκού με το ρόδινο και το γαλάζιο, του καφέ με το γαλάζιο, του ρόδινου με το με το ιώδες και το μελιτζανί, δημιουργούν μια οικεία και ευχάριστη αίσθηση μονοτονίας, χωρίς ενοχλητικές εξάρσεις. Εξάλλου στο ίδιο το ζωγραφικό σύνολο συνυπάρχουν δύο τάσεις, η μία πιο γραμμική και η άλλη περισσότερο μνημειακή, γεγονός που ενδεχομένως ερμηνεύεται και από την ύπαρξη

³¹⁰ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος, σελ.178.

³¹¹Με βάση το ίδιο σκεπτικό ερμηνεύεται και η αξιοσημείωτη αντιστροφή της συνήθους θέσης των Πρωταποστόλων και στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον γειτονικό ναό του αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά.

³¹²ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Μελισμός, σ. 60, 129.

περισσοτέρων του ενός ζωγράφων, όπως μαρτυρείται στην επιγραφή του νάρθηκα³¹³. Στην πρώτη, την πιο συντηρητική τάση, ο χώρος, όταν σπανίως ζωγραφίζεται, υποδηλώνεται δισδιάστατα και πλαισιώνει απλώς τις μορφές, εξισορροπώντας απλώς τις συνθέσεις, στις οποίες ακολουθείται με προσήλωση ο συμμετρικός άξονας. Τα όρη αποδίδονται με περιορισμένη χρωματική ποικιλία που φτάνει έως και την μονοχρωμία, και τα δέντρα απολύτως σχηματοποιημένα. Η σάρκα αποδίδεται με καστανούς προπλασμούς και ώχρινα φωτίσματα, με λεπτές σχηματοποιημένες λευκές γραμμές να περιγράφουν τις φωτεινές εντάσεις. Στην πρώτη τάση η γραμμικότητα εγγίζει τα όρια της υπερβολής. Στην δεύτερη τάση, η οποία διακρίνεται κυρίως στις μορφές των Αποστόλων στην σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, κυριαρχεί η μνημειακότητα, η απόδοση εσωτερικής ηρεμίας και θεωρείται πως προεικονίζει τις καλλιτεχνικές εξελίξεις που θα ακολουθήσουν στην παλαιολόγια περίοδο. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει πως ίσως ο ζωγράφος της τάσης αυτής ήταν ενήμερος για τα ρεύματα της εποχής του, έτσι όπως αυτά διαμορφώνονταν στα μεγάλα κέντρα. Επιπλέον παρόμοια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά παρατηρούνται από ορισμένους μελετητές στους ναούς της Σπηλιάς της Πεντέλης (Κ6) και στο παλαιότερο ζωγραφικό στρώμα στις Αγίας Μαρίνας (Κ4) στον λόφο του Αστεροσκοπείου στην Αθήνα. Κοινά χαρακτηριστικά εντοπίζονται στο πλάσιμο των προσώπων, στην απόδοση των ματιών, στα έντονα περιγράμματα και στην γραμμικότητα στην απόδοση των μαλλιών. Ακόμα και εάν αυτή η υπόθεση περί ταυτότητας του ζωγράφου δεν ευσταθεί, οι τεχνοτροπικές ομοιότητες του τοιχογραφικού διακόσμου των ναών αυτών συνηγορεί στην υπόθεση ύπαρξης επαρχιακού εργαστηρίου που έδρασε την περίοδο αυτή στην Αττική.

6.ΣΠΗΛΙΑ ΠΕΝΤΕΛΗΣ

Σε υψόμετρο 700 μ., ανατολικά της Μονής Πεντέλης και στην περιοχή των αρχαίων λατομείων, βρίσκεται η Σπηλιά Πεντέλης³¹⁴, γνωστή και με το όνομα «του

³¹³Για αναλυτικές τεχνοτροπικές παρατηρήσεις βλ. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 108 και εξής.

³¹⁴Η κυριότερη βιβλιογραφία για το μνημείο είναι η εξής : Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η Σπηλιά της Πεντέλης, *ΗΜΕ* 6, 1927, σ. 45 - 59. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΕΜΜΕ*, σ. 196 -197. Γ. ΛΑΔΑΣ, Η Σπηλιά της Πεντέλης,

Νταβέλη», επειδή παραδίδεται πως χρησίμευε ως καταφύγιο και ορμητήριο του διαβόητου λήσταρχου της Αττικής του 19^{ου} αιώνα. Οι ερευνητές υποθέτουν πως κατά την αρχαιότητα θα πρέπει να υπήρχε ιερό αφιερωμένο στον Πάνα³¹⁵. Κατά την βυζαντινή περίοδο, ενδεχομένως κατά τον 10ο ή τον 11ο αι. στο εσωτερικό του σπηλαίου κτίστηκαν και τοιχογραφήθηκαν³¹⁶ δύο ναΐσκοι³¹⁷, που ενδεχομένως να χρησιμοποιήθηκαν και ως ασκητήρια, τα οποία ούτως ή άλλως αφθονούσαν στην περιοχή ακόμα και κατά τον 16^ο αιώνα, όπως μαρτυρούν οι πηγές³¹⁸. Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνα έχει κτισθεί κάτω από τον βράχο προς νότον, ενώ ο ναός του Αγίου Νικολάου που βρίσκεται στην βόρεια πλευρά είχε ταφική χρήση³¹⁹ και κυρίως διευκόλυνε την πρόσβαση και την διακίνηση των πιστών που έπαιρναν μέρος στην λειτουργία στον νότιο ναό.

ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ

Ο νότιος ναός, ο οποίος αποτελεί και τον κυρίως ναό του συγκροτήματος, τιμάται στην μνήμη του Άγιου Σπυρίδωνα και είναι το παλαιότερο των δύο. Ο ναός δεν μπορεί να ενταχθεί σε συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό τύπο, καθώς ακολουθεί την διαμόρφωση του σπηλαίου στο οποίο έχει λαξευθεί.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Συλλέκτης, τόμος α', 1947-1951 (Αθήναι 1952), σ.137-168. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Προσωπογραφία, σ.213-214. Γ. ΛΑΔΑΣ, Περί δήθεν αμιγών βυζαντινών τοιχογραφιών, εμπειρίας περί την ανάγνωση επιγραφών κ.τ.τ., *Συλλέκτης*, τόμος β', 1952-1958(Αθήναι 1958), σ. 1-19. Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Το Ασκηταριό τής Σπηλιάς του Νταβέλη, *Ζυγός*, τεύχος 50 (Αθήναι 1960), σ.34-36. Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Μεσαιωνικά Αθηνών - Αττικής, *ΑΔ, Χρονικά*, Β', 1, 18, 1963 (1965), σ.54-55. ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 51-52, 131 και 137.

³¹⁵ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Μεσαιωνικά, σ. 61-71

³¹⁶Το 1972 οι ναΐσκοι αναστηλώθηκαν, οι τοιχογραφίες τους καθαρίστηκαν και στερεώθηκαν. Ωστόσο η αποκατάσταση του μικρού πλην σημαντικού βυζαντινού μνημείου, δεν εμπόδισε τον Ελληνικό Στρατό να πραγματοποιήσει εκβραχισμούς και εκσκαφές κατά το διάστημα 1976–1988, εντός και στα πέριξ του λατομείου του σπηλαίου. Οι εργασίες αυτές είχαν σαν αποτέλεσμα να προκληθούν ρηγματώσεις εκτεταμένες σε τέτοιο βαθμό, ώστε να κριθεί απαραίτητη η αποτοίχιση των τοιχογραφιών και η μεταφορά τους στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, όπου και φυλάσσονται έως σήμερα.

³¹⁷Η Ν. Μουρίκη στην μελέτη της, χρησιμοποιεί τον όρο «παρεκκλήσια» για να περιγράψει τους ναΐσκους, προφανώς λόγω του μικρού τους μεγέθους. Ο όρος αυτός δεν ακολουθείται στην παρούσα μελέτη προς αποφυγή συγχύσεως, καθώς το παρεκκλήσιο προϋποθέτει την ύπαρξη κεντρικού ναού.

³¹⁸ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ή Σπηλιά*, σ. 49 - 50.

³¹⁹ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 84.

Οι ελάχιστες τοιχογραφίες της περιόδου που ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη, βρίσκονται κυρίως στην ανατολική πλευρά. Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού διακρίνεται σε κακή κατάσταση η παράσταση της ένθρονης Παναγίας βρεφοκρατούσας, περιστοιχιζόμενης από δύο ολόσωμους, σεβίζοντες αγγέλους. Ο χώρος ακριβώς κάτω από την παράσταση αυτήν οργανώνεται με ζωγραφιστή κιονοστοιχία αποτελούμενη από πέντε τόξα (εικ. 44). Στο κεντρικό από αυτά ζωγραφίζεται η παράσταση του Μελισμού και ανορθόγραφη επιγραφή, η οποία αποτελεί τμήμα της ευχής που εκφωνεί ο ιερέας μετά την απόθεση των Τιμίων Δώρων στην αγία τράπεζα κατά την Μεγάλη Είσοδο στην Λειτουργία των Προηγιασμένων³²⁰ «Ο ΤΡΟΓΟ ΜΟΥ ΤΗΝ ΣΑΡΚΑ ΚΕ ΠΙΝΟ ΜΟΥ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΕΝΗ ΕΝ ΕΜΗ ΚΑΓΟ ΕΝ ΑΥΤ[Ω]» (κατά Ιωάννην 6, 56). Στα υπόλοιπα τέσσερα τόξα τοποθετούνται ισάριθμες μορφές ιεραρχών, οι οποίοι ταυτίζονται χάρις στις επιγραφές που φέρουν και οι οποίες σώζονται σε ικανοποιητική κατάσταση. Από αριστερά προς τα δεξιά εικονίζονται οι άγιοι Νικόλαος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος και ο Γρηγόριος ο Θεολόγος. Στα μέτωπα των παραστάδων, δεξιά και αριστερά από την κόγχη του ιερού, σε κακή κατάσταση διατήρησης, εικονίζεται ο Ευαγγελισμός με την Παναγία καθισμένη. Ακριβώς από πάνω υπάρχουν συμμετρικά στηθάρια των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου, οι οποίοι ταυτοποιούνται χάρις στα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, (καθώς δεν σώζονται επιγραφές) και τα οποία αντικατέστησαν παλαιότερα μετάλλια με τους αγίους Καλλίνικο και Βαρνάβα, όπως προέκυψε κατά την διάρκεια συντήρησης και καθαρισμού των τοιχογραφιών του ναού. Η επιλογή των συγκεκριμένων αγίων στην συγκεκριμένη θέση δεν συνηθίζεται και υποψιάζει πως αποτελούν επιλογές μοναχών της περιόδου που ιστορήθηκαν, υπόθεση που στην περίπτωση του αγίου Καλλινίκου επιτείνεται από το ίδιο όνομα που αναφέρεται στην αφιερωτική επιγραφή που σώζεται σε κακή κατάσταση στην κόγχη του βορείου ναού³²¹. Στην τριγωνική επιφάνεια επάνω από το τεταρτοσφαίριο της κόγχης διακρίνεται αμυδρά η Δέηση που αντικατέστησε επίσης παλαιότερη παράσταση με το ίδιο θέμα. Η Ν. Μουρίκη συσχετίζει τα στηθάρια με την παράσταση αυτή, υποστηρίζοντας πως συναποτελούν την

³²⁰ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αι τρεις Λειτουργίες*, σ. 216.

³²¹ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 94, πιν. 26. 2.

ανεπτυγμένη μορφή της Μεγάλης Δέησης³²². Στην νότια πλευρά του Ιερού διακρίνονται ανάγλυφες μορφές αγγέλων, σταυροί και αετοί, που πιθανόν να σχετίζονται με παλαιότερες φάσεις που ο χώρος χρησιμοποιήθηκε από ασκητές.

Τα διακοσμητικά θέματα του ναού είναι ελάχιστα. Υπάρχει μια διπλή πριονωτή ταινία στην παρυφή του θριαμβευτικού τόξου, ένα κόσμημα σε μορφή ελικοειδούς βλαστού κάτω από τον αρχάγγελο του Ευαγγελισμού και δύο ορθογώνια διάχωρα με συνεχές κόσμημα από ρόμβους και ελικοειδή βλαστό αντίστοιχα, που μιμείται αντίστοιχη διακόσμηση βυζαντινών υφασμάτων και που επαναλαμβάνεται σε εφαπτόμενους κύκλους στην εμπρόσθια όψη του βωμού. Τέλος στην βόρεια πλευρά του τέμπλου ζωγραφίζονται τρία ορθογώνια πλαίσια που παραπέμπουν σε γλυπτά θωράκια. Το κεντρικό κοσμεύεται με διπλό διάλιθο σταυρό με στεφάνι και τα δύο εκατέρωθεν με αετούς³²³.

Στον κυρίως χώρο του ναού η καταστροφή των τοιχογραφιών είναι σχεδόν ολοκληρωτική. Από τα ίχνη που σώζονται προκύπτει πως ακολουθείται το τυπικό εικονογραφικό πρόγραμμα, όπως αυτό συνηθίζεται στους ναούς της περιόδου. Άξιο προσοχής είναι τμήμα ανδρικής μορφής που βρισκόταν σε μία γωνία του νοτιοδυτικού τοίχου, το οποίο σήμερα αποτοιχισμένο φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας. Η μορφή συνοδεύεται από την επιγραφή [Ο] ΑΘΗΝ(ΩΝ) ΜΗΧ(ΑΗΛ) και ταυτίστηκε με τον Μιχαήλ Χωνιάτη (εικ. 45)³²⁴. Αντίστοιχη απεικόνιση σώζεται και στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (Κ5)³²⁵.

Το ενδιαφέρον εστιάζεται σε εικονογραφικές λεπτομέρειες που συντελούν στην ακριβέστερη χρονολόγηση των τοιχογραφιών και στην ένταξή τους στην ιστορία της μνημειακής ζωγραφικής της εποχής τους. Η Ντούλα Μουρίκη, η οποία μελέτησε επισταμένα τους ναούς³²⁶, εντοπίζει αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Επισημαίνεται, εκτός των άλλων, ο Μελισμός, παράσταση με ειδικό βάρος για την χρονολόγηση, καθώς όπως προαναφέρθηκε, απαντάται σε μνημεία από τον 12^ο αιώνα και μετά. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η μνημειακή εμφάνιση του Βρέφους,

³²²ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 94-96.

³²³ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 85.

³²⁴ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Προσωπογραφία*, σ. 213.

³²⁵ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Προσωπογραφία* σ.214. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 51 - 52.

³²⁶ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 79-115.

η οποία ανάγεται σε παλαιότερες απεικονίσεις του θέματος³²⁷. Αρκετές ιδιαιτερότητες παρουσιάζει και η παράσταση των ιεραρχών, τόσο για την διαφοροποίηση των αμφίων τους (το πολυσταύριο φαιλόνιο που φορούν οι Χρυσόστομος και Γρηγόριος αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των πατριαρχών μέχρι την παλαιολόγεια περίοδο, καθώς μετά επεκτείνεται σε όλους τους επισκόπους), όσο και για τις επιγραφές που τους συνοδεύουν («Η ΒΡΗCIC ΤΟ ΘΑΥΜΑΤΩΝ» για τον Νικόλαο, για τον Χρυσόστομο «Η ΦΡΟΝΗCIC», για τον Βασίλειο «Η ΓΝΟCΗC» και «Η ΚΕΝΗ ΦΥCIC» για τον Γρηγόριο), που προέρχονται από την υμνογραφία τους και αποτελούν και αυτά ενδείξεις χρονολόγησης μετά τα μέσα του 12^{ου} αιώνα, περίοδο κατά την οποία η υμνογραφία εισέρχεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών³²⁸. Επιπλέον το κλειστό ειλητάριο που κρατά ο Μ. Βασίλειος, θεωρείται πως αποτελεί αρχαιότερη ανάμνηση της περιόδου κατά την οποία οι Ιεράρχες παριστάνονταν μετωπικοί με κλειστά Ευαγγέλια και όχι συλλειτουργούντες³²⁹. Η παράσταση των ιεραρχών σε συνδυασμό με το θέμα του Μελισμού έχει εισαχθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα ναών για πρώτη φορά στο τέλος του 12ου αιώνα³³⁰. Η απεικόνισή τους κάτω από τοξοστοιχία αποτελεί αρχαϊσμό που παρατηρείται συχνά στις τοιχογραφίες της Καππαδοκίας αλλά και της Αττικής, ιδιαίτερα από τον 11^ο έως και τον 13^ο αιώνα³³¹. Επιπλέον ο ασυνήθιστος ερυθρός χρωματισμός των ειληταρίων που κρατούν, παραπέμπει στις παλαιοχριστιανικές πορφυροβαφείς περγαμηνές και επαναλαμβάνεται στην Αγία Σωτήρα στο Μαρούσι (Κ23) και στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ5), όπου ο Χριστός απεικονίζεται να κρατά αντίστοιχο πορφυροβαφές ειλητάριο³³². Οι εικονογραφικές αυτές λεπτομέρειες χαρακτηρίζουν το τέλος του 12^{ου} και το πρώτο μισό του 13^{ου} αιώνα και θα μπορούσαν να αποτελούν την επισήμανση του

³²⁷Πρβλ. L. HADERMANN-MISGUICH, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle, Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines*, Athènes 1976, I, (1979), σ. 46.

³²⁸ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 90-91, όπου και οι σχετικές παραπομπές.

³²⁹Όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην απεικόνιση του Ιωάννη του Ελεήμονα στην Studenica (1209), ο οποίος κρατά μισάνοιχτο ευαγγέλιο σε αντίθεση με τους υπόλοιπους Ιεράρχες που κρατούν ανοιχτά ειλητά. Βλ. G. MILLET, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, fasc. I. Album présenté par A. Frolow. Paris 1954, πίν. 33.3.

³³⁰Βλ. DJURIĆ, Veljusa, σ. 116 (όπου απαριθμούνται τα σχετικά παραδείγματα).

³³¹ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 104, υποσημ. 77, 78.

³³²ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 105.

ορθόδοξου δόγματος των κατακτημένων³³³. Εξάλλου ο συνδυασμός της απεικόνισης των μεταλλίων του Χριστού, της Παναγίας και του Προδρόμου, με τα μέταλλα των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, που επιζωγραφήθηκαν καλύπτοντας παλαιότερες απεικονίσεις των αγίων Καλλίνικου και Βαρνάβα, ενδεχομένως να υποδηλώνουν την ανάγκη επέκτασης της παράστασης της Δέησης³³⁴.

ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Το μνημείο βρίσκεται προς βορράν στην αριστερή και εξωτερική πλευρά του σπηλαίου και είναι αφιερωμένο στον άγιο Νικόλαο³³⁵. Το ναΐδριο αυτό, που μάλλον κατασκευάστηκε σε μεταγενέστερη περίοδο και ενδεχομένως να ήταν βοηθητικό του νότιου του Αγίου Σπυρίδωνα³³⁶, ανήκει στους συνεπτυγμένους σταυροειδείς ναούς. Στο δάπεδο σώζονται δύο κρύπτες, γεγονός το οποίο σε συνδυασμό με την λάρνακα που σώζεται στην βόρεια πλευρά, συνηγορεί στην ταφική χρήση του.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού εικονίζεται σε προτομή ο άγιος Νικόλαος με σωζόμενη ακέραια επιγραφή. Στην νότια πλευρά του κτιστού τέμπλου ζωγραφίζεται η αγία Αικατερίνη ολόσωμη, που στρέφεται προς την αψίδα του Ιερού Βήματος σε στάση ικεσίας (εικ.46) και η οποία έχει επίσης αποτοιχισθεί. Στον βορειοανατολικό πεσσό σώζονται σήμερα μικρά τμήματα από την παράσταση της Γεννήσεως του Χριστού. Αυτό συνάγεται από το τμήμα που απεικονίζεται ο Πάγκαλος Ιωσήφ. Στην κορυφή του τρούλου (εικ. 47) δεσπόζει ο στηθαίος Παντοκράτορας. Επιγράφεται με τα συμπλήματα «ΙC ΧC» και περιβάλλεται από τις

³³³Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο εκκλησιών, *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα, 2004, σ. 271-272

³³⁴ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 96.

³³⁵Σχετικά με την λατρεία του αγίου Νικολάου στην ορθόδοξη εκκλησία βλ. κυρίως G. ANRIE, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, τόμοι I - II, Leipzig 1913 - 1917. Για τις απεικονίσεις του αγίου Νικολάου και του βίου του στην βυζαντινή τέχνη βλ. N. PATTERSON-ŠEVČENKO, *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art* (Unpublished Ph. D. Thesis), Columbia University 1972.

³³⁶ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Ασκηταριό, σ. 35 ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 81. Ο Π. Λαζαρίδης υποστήριξε πως ο Άγιος Νικόλαος είναι κτίσμα του 10^{ου} αιώνα το νωρίτερο, το δε παρεκκλήσιο του Αγίου Σπυρίδωνα θεωρεί σύγχρονο με τις επιγραφές και τα ανάγλυφα του βράχου της σπηλιάς (ΑΔ 28, 70). Ο Χ. Μπούρας χρονολογεί τον Άγιο Νικόλαο περί το 1000 (ΜΠΟΥΡΑΣ -ΜΠΟΥΡΑ, *Ελλαδική ναοδομία*, σ. 386, σημ. 29).

παραστάσεις της Παναγίας (που σώζεται τμηματικά), των αρχαγγέλων Μιχαήλ (σε τμηματική διατήρηση με επιγραφή) και Γαβριήλ (σώζεται ακέραιος και με επιγραφή) και οκτώ προφητών, που ταυτοποιούνται είτε από τις επιγραφές, είτε από τα αποσπάσματα των γραφών που σώζονται στα ειλητάρια που κρατούν. Ξεκινώντας από την Παναγία και από αριστερά προς τα δεξιά, εικονίζεται ο Σολομών, ο Ησαΐας, ο Ιεζεκιήλ, ο Αβακούμ, ο Ιωνάς, ο Δανιήλ, ο Ηλίας και τέλος ο Δαβίδ ³³⁷.

Δεν διατηρούνται όλοι οι ευαγγελιστές, που απεικονίζονταν στα λοφία του τρούλου. Σώζονται μόνο ο Ματθαίος στο νοτιοανατολικό, που κρατά ειλητάριο με την εναρκτήρια φράση του Ευαγγελίου του « +ΒΙΒΛΟΣ ΓΕΝΝΕΣΕΟΣ»³³⁸ και ο Λουκάς στο νοτιοδυτικό, ο οποίος αναγνωρίζεται από τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και τον εικονογραφικό του τύπο, καθώς δεν διατηρεί επιγραφές. Τα μέτωπα των τόξων στις τέσσερις καμάρες κοσμούνται με μια απλή πριονωτή ταινία. Εξαιρετικά σημαντική για την ασφαλή χρονολόγηση του μνημείου είναι η επιγραφή που σώζεται στον τρούλο, σύμφωνα με την οποία οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στο έτος 6742 από κτίσεως Κόσμου, σύμφωνα με την ανάγνωση του Α. Ορλάνδου, που συμπίπτει με το έτος 1233/1234³³⁹.

Τέλος στον νοτιοανατολικό πεσσό, στην δίοδο που οδηγεί από το βόρειο στο νότιο παρεκκλήσιο, σώζεται σε υπερφυσικό μέγεθος, η παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Ενδιαφέρουσα είναι η ασυνήθιστη απεικόνιση της αγίας Αικατερίνης σε πλάγια στάση με τα χέρια σε Δέηση, η οποία ενδεχομένως να υποδηλώνει τον αναθηματικό χαρακτήρα του αγιογραφικού πορτραίτου³⁴⁰. Εξάλλου η παρουσία της Παναγίας στον τρούλο, που τοποθετείται συνήθως από τον 12ο αιώνα και έπειτα

³³⁷ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 86-87.

³³⁸Ματθ. 1, 1.

³³⁹Ο πρώτος που επισήμανε την επιγραφή του τρούλου είναι ο Γ. Λαδάς, αλλά την διάβασε εσφαλμένα με αποτέλεσμα να θεωρήσει πως αναφερόταν στο έτος 1782, (βλ. ΛΑΔΑΣ, η σπηλιά, σ. 158). Ο Αν. Ορλάνδος διάβασε το έτος 6742 από κτίσεως κόσμου και 1233/1234 από γεννήσεως Χριστού, ανάγνωση που είναι και η επικρατούσα (βλ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ *προσωπογραφία*, σ.214). Τέλος ο Ν. Μουτσόπουλος δίνει στην επιγραφή την ανάγνωση ^ΨΠΒ, δηλαδή 1274 (βλ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ *Ασκηταριό*, σ. 36).

³⁴⁰ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 99

στην θέση αυτή³⁴¹, παρατηρείται και σε αρκετά μνημειακά σύνολα της Αττικής, τα οποία χρονολογούνται στο 12^ο και στο 13^ο αιώνα, όπως δείχνουν παραδείγματα στον Άγιο Νικόλαο της Χαλιδούς στο Λιόπεσι, στους ναούς του Σωτήρος και της Μονής του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα, στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (Κ5) και πιθανότατα στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι (Κ25)³⁴².

Σύμφωνα με την Ν. Μουρίκη ο τοιχογραφικός διάκοσμος των ναϊδρίων μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε τρεις διαφορετικές ομάδες με βάση τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά³⁴³. Η πρώτη ομάδα, πιο συντηρητική, εκπροσωπείται από τις τοιχογραφίες που σώζονται στον χώρο του ιερού του νοτίου ναού και αποτελούνται από την διακόσμηση της κόγχης, τον Ευαγγελισμό, τα διακοσμητικά θέματα και το παλαιότερο στρώμα τοιχογραφιών στην τριγωνική επιφάνεια πάνω από την κόγχη. Τα χαρακτηριστικά της ομάδας αυτής είναι οι θερμοί προπλασμοί, το ελεύθερο ζωγραφικό πλάσιμο, η διάθεση για την απόδοση ψυχολογικής έκφρασης στα πρόσωπα και η αδρή πλατειά πτυχολογία στα ενδύματα, στοιχεία που παραπέμπουν στην ζωγραφική του 13^{ου} αιώνα. Δεν λείπουν όμως και χαρακτηριστικά του 12^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα η περίτεχνη διακόσμηση των ενδυμάτων, η προτίμηση σε κόκκινα και γαλάζια χρώματα που παραπέμπουν σε σμάλτα ή μικρογραφίες χειρογράφων, η χρήση αραβουργημάτων, τα περίτεχνα διακοσμημένα φωτοστέφανα.

Την δεύτερη ομάδα αποτελούν η προσωπογραφία του Μιχαήλ Χωνιάτη στον νότιο ναό, αλλά και της Αγίας Αικατερίνης και του Αγίου Νικολάου στον βόρειο, με κυριότερα χαρακτηριστικά τους πολύ σκουρόχρωμους προπλασμούς των προσώπων και τον τονισμό των παρειών με ερυθρόχρωμους κύκλους. Η έντονη γραμμικότητα που χαρακτηρίζει την προσωπογραφία του Χωνιάτη και που δεν παρατηρείται στις μορφές των άλλων δύο αγίων της ομάδας αυτής, απηχεί την

³⁴¹Βλ. σχετικά Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, ΑΔ 25, 1970 (1971), σ. 244-245.

³⁴²Άγιος Νικόλαος Χαλκίδος, 12^{ος} αί. (ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, εικ. 201- 202). Ναός Σωτήρος κοντά στα Μέγαρα, γύρω στο 1200 (Η. GRIGORIADOU, *Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XHe siècle*, *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Β', Λευκωσία 1969 (1972), σ. 38, πίν. VIII). Ναός Μονής Αγίου Ιεροθέου, γύρω στο 1200 (ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 93,β). Όμορφη Εκκλησιά Αθηνών, γύρω στο 1300 (ΒΑΣΙΛΑΚΗ- ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Όμορφοκκλησιά*, σ. 35).

³⁴³ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 113.

βυζαντινή αντίληψη που επιτάσσει την διαφορετική και λιγότερο εξπρεσιονιστική απόδοση των σύγχρονων, με την ζωγραφική, προσώπων σε σχέση με τις μορφές των αγίων³⁴⁴. Ωστόσο, η ομάδα αυτή αντλεί στοιχεία και από την τέχνη των φορητών εικόνων και θυμίζει περισσότερο την λειτουργία των τοιχογραφιών ως αφιερωτικά πορτραίτα. Η ζωγραφική της ομάδας αυτής επηρεάζεται από την καλλιτεχνική παράδοση της εποχής των Κομνηνών, ενώ το γεγονός πως ο ζωγράφος αντιμετωπίζει την ζωγραφική στον τοίχο με τρόπο αντίστοιχο με αυτόν της φορητής εικόνας ή κάποιου έργου μικροτεχνίας, αποτελεί ένδειξη επαρχιακής αντίληψης³⁴⁵.

Τέλος στην τρίτη ομάδα εντάσσονται οι τοιχογραφίες του τρούλου του βόρειου ναού, ο Αρχάγγελος Μιχαήλ στην δίοδο προς τον νότιο, το τμήμα από τη Γέννηση του Χριστού καθώς και το νεώτερο τμήμα τοιχογραφιών επάνω από την κόγχη του Ιερού του νότιου ναού. Η ομάδα αυτή χαρακτηρίζεται από κομνήνεια στοιχεία, που εντοπίζονται στον ερυθρό χρωματισμό του κάμπου της παράστασης του τρούλου, όπως επίσης και στην εκτεταμένη χρήση πολύτιμων λίθων στο φωτοστέφανο του Παντοκράτορα, στα φτερά και στα πλούσια διακοσμημένα ενδύματα των αγγέλων και των προφητών Δαβίδ και Σολομώντα. Όμως τα χρώματα είναι πιο φωτεινά και πιο διάφανα σε σχέση με τις άλλες δύο ομάδες. Επιπλέον μολονότι γίνεται προσπάθεια για μια στοιχειώδη πλαστικότητα στις μορφές, χάνεται η αίσθηση για την οργανική απόδοση του σώματος, στοιχείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί αντικλασσικό. Όπως παρατηρεί η Ν. Μουρίκη, η ζωγραφική της ομάδας αυτής εκφράζει μια μεταβατική τάση με λαϊκότροπο χαρακτήρα και έχει απομακρυνθεί από τα ακαδημαϊκά κομνήνεια πρότυπα³⁴⁶.

Έχει υποστηριχθεί πως οι μορφές της δεύτερης ομάδας των τοιχογραφιών παρουσιάζουν μεγάλες τεχνοτροπικές ομοιότητες με τις αντίστοιχες στις τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ5), αν και η ζωγραφική του τελευταίου υπερτερεί ποιοτικά, καθώς χαρακτηρίζονται από το ίδιο επίπεδο πλάσιμο, την γραμμικότητα, το παρόμοιο χρωματολόγιο και τις αντίστοιχες

³⁴⁴Βλ. σχετικά G. MILLET, *Portraits byzantins*, *Revue de l'art chrétien*, 61(1911), σ. 445 κ.εξ. E. KITZINGER, *Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art*, *ZRVI* 8, 1 (1963) (Mélanges G. Ostrogorsky 1), σ. 185 κ.εξ.

³⁴⁵ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 105, όπου και οι σχετικές παραπομπές.

³⁴⁶ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 108-109.

εκφραστικές χειρονομίες³⁴⁷. Επιπλέον η Ν. Μουρίκη συσχετίζει την αφιέρωση του ναού των Καλυβίων στους Πρωταποστόλους Πέτρο και Παύλο, με την επιλογή της απεικόνισής τους πάνω από την κόγχη του νοτίου ναού της Σπηλιάς της Πεντέλης. Θεωρεί πιθανό το ενδεχόμενο η προβεβλημένη αυτή θέση να σημαίνει και την αφιέρωση του ναϊδρίου σε αυτούς, όταν άρχισαν οι εργασίες του συνεργείου³⁴⁸. Τέλος η ιδιαιτερότητα της επιλογής της εικονογράφησης του Μιχαήλ Χωνιάτη και στους δύο ναούς, η οποία είναι εικονογραφικά σχεδόν πανομοιότυπη και ενδεχομένως αποδίδει κοινά ψυχογραφικά και φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, καθιστά πιθανό οι ζωγράφοι να αντέγραφαν παλαιότερο πορτρέτο του επισκόπου³⁴⁹. Τα κοινά αυτά στοιχεία την οδήγησαν να υποστηρίξει την άποψη πως ενδεχομένως στα μνημεία αυτά να εργάστηκε το ίδιο συνεργείο, το οποίο θα πρέπει να απαρτιζόταν από δύο τουλάχιστον καλλιτέχνες, με τον ναό του Αγίου Πέτρου να προηγείται χρονικά³⁵⁰. Με βάση όλες αυτές τις παρατηρήσεις, θα μπορούσε ίσως να διερευνηθεί η ενδεχόμενη ταύτιση του δωρητή του τοιχογραφικού διακόσμου και των δύο μνημείων στο πρόσωπο του επισκόπου Ιγνατίου.

7. ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΒΑΡΑ

Ο ναός, που τιμάται στην μνήμη του Αγίου Γεωργίου, βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τον δημόσιο δρόμο που ενώνει το Μαρκόπουλο με την Κερατέα, ανατολικά των Καλυβίων. Πρόκειται για μια μικρή (εξωτερικές διαστάσεις 15Χ6,58 μέτρων) μονόκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με δίρριχτη στέγη, που καταλήγει ανατολικά σε μεγάλη ημικυκλική κόγχη, η οποία αποτελεί προφανές κατάλοιπο της παλαιοχριστιανικής φάσης του μνημείου. Εξωτερικά ο ναός δίνει την εικόνα βαριάς και ογκώδους κατασκευής, προφανώς λόγω των αλλεπάλληλων μετασκευών που υπέστη στο πέρασμα των αιώνων, οι οποίες αλλοίωσαν τις αρχικές του αναλογίες. Εσωτερικά διαιρείται από τέσσερα εγκάρσια τοξωτά διαφράγματα. Το ανατολικότερο αποτελεί το κτιστό τέμπλο του ναού, το κεντρικό είναι επίσης κτιστό

³⁴⁷COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 52, 130- 132, 137. ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 112.

³⁴⁸ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 52, 112.

³⁴⁹ΑΝ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η προσωπογραφία*, σ.214. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 51 - 52. ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 97.

³⁵⁰ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 112.

και διακόπτεται από οξυκόρυφο τοξωτό άνοιγμα (πρόκειται προφανώς για μεταγενέστερη κατασκευή υποστηρικτική της οροφής) και τα άλλα δύο είναι τρίβηλα, συνηθισμένα στην παλαιοχριστιανική αλλά επίσης στην μεσοβυζαντινή και την μεταβυζαντινή περίοδο³⁵¹, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του ναού του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ5). Στα τρίβηλα αυτά χρησιμοποιούνται αρχαιότεροι μαρμάρيني κίονες, κιονόκρανα και επιθήματα και καταλήγουν σε παραστάδες στα άκρα. Η διάταξη αυτή μεγιστοποιεί το μήκος του ναού και προσφέρει απρόσκοπτη θέα του εσωτερικού και του τέμπλου του στον εισερχόμενο. Τέλος στην κτιστή Τράπεζα του Ιερού έχει ενσωματωθεί ενεπίγραφη επιτύμβια αρχαία στήλη με δύο ρόδακες³⁵².

Στον ναό διακρίνονται τρεις οικοδομικές φάσεις. Η πρώτη ανάγεται στην παλαιοχριστιανική περίοδο, και σε αυτή ανήκει το ανατολικό τμήμα με την αψίδα του και μικρά τμήματα των εκατέρωθεν της τοίχων. Στη δεύτερη, την υστεροβυζαντινή φάση, ανήκει το τέμπλο, το ανατολικό τρίβηλο και ο τοίχος που στηρίζει το οξυκόρυφο τόξο και που αποτελούσε την πρόσοψη του μνημείου, πριν επεκταθεί περαιτέρω. Την περίοδο της Τουρκοκρατίας, στην οποία χρονολογείται η τρίτη οικοδομική φάση του κτίσματος, ανήκει η επέκταση προς τα δυτικά του ναού και το δεύτερο τρίβηλο, που μιμείται το παλαιό. Τέλος η ογκώδης αντηρίδα της πρόσοψης είναι νεότερη προσθήκη, όπως και η ξύλινη στέγη που επισκευάστηκε το 1962³⁵³.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός σώζει λίγες τοιχογραφίες που ανήκουν σε διαφορετικές χρονολογικές περιόδους. Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, που καταλαμβάνει το ανώτερο τμήμα του κτιστού τέμπλου στα ανατολικά χρονολογείται στην 4^η δεκαετία του 13^{ου} αιώνα, ή και λίγο αργότερα, με βάση τεχνοτροπικές παρατηρήσεις³⁵⁴. Η ίδια παράσταση, σε πιο εκτεταμένη εκδοχή, επαναλαμβάνεται από τον Γεώργιο

³⁵¹ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική*, σελ.148.

³⁵²ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Ναοί*, σελ.173-175

³⁵³ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 160.

³⁵⁴ΜΟΥΡΙΚΙ, *An unusual*, σελ. 164-169.

Μάρκου³⁵⁵ και το συνεργείο του που εργάστηκε στην ευρύτερη περιοχή της Αττικής τον 18^ο αιώνα.

8.ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ ΣΤΙΣ ΑΦΙΔΝΕΣ

Ο μικρός ναός των Αγίων Θεοδώρων στις Αφίδνες, ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο του μονόκλιτου σταυρεπίστεγου, χωρίς προεξοχή του εγκάρσιου κλίτους με κυλινδρική εξωτερικά και εσωτερικά κόγχη στα ανατολικά. Είναι κτισμένος με αργολιθοδομή, με χρήση τεμαχίων πλίνθων και πωρόλιθου σε λιγαστά σημεία. Αρχικά και σύμφωνα με τις τοιχογραφίες που τον κοσμούσαν, θεωρήθηκε πως είχε ιδρυθεί την μεταβυζαντινή περίοδο³⁵⁶. Με την αποκάλυψη όμως του παλαιότερου στρώματος τοιχογραφιών αναχρονολογήθηκε στον 13^ο αιώνα³⁵⁷ ή στο πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα³⁵⁸.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Η αποσπασματική διατήρηση του τοιχογραφικού διακόσμου δεν επιτρέπει εμπειριστατωμένη μελέτη για το πλήρες εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Στην εγκάρσια καμάρα διατηρείται τμήμα της τοιχογραφίας της Πεντηκοστής με έξι αποστόλους καθιστούς που κρατούν ευαγγέλια. Στον δυτικό τοίχο του ναού, επάνω από την είσοδο διακρίνεται τμήμα της Σταύρωσης, από το οποίο αναγνωρίζεται μόνο η μορφή της Παναγίας με τις γυναίκες που την συνοδεύουν (εικ. 48), σύμφωνα με την καθιερωμένη εικονογράφηση της σκηνής. Στο νότιο τμήμα της δυτικής καμάρας απεικονίζεται η Γέννηση, η οποία δεν έχει θεματική συνάφεια με την προηγούμενη Σταύρωση και αποτελεί ιδιαίτερη χωροταξική επιλογή. Επίσης, σε τμήμα του βόρειου και νότιου τοίχου αντίστοιχα απεικονίζονται στρατιωτικοί άγιοι (εικ. 49) που δεν μπορούν να ταυτιστούν με βεβαιότητα (ενδεχομένως οι Άγιοι

³⁵⁵Σχετικά με το έργο του ζωγράφου βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Τόμος 1 (Αβέρκιος-Ιωσήφ), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1987.

³⁵⁶Ι. ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ, Άγνωστοι Μεταβυζαντινοί ναοί Αττικής και Βοιωτίας, *Ζυγός*, 1 (1966), σ. 32, εικ. 9-10.

³⁵⁷ΑΔ, 40 (1985), Β1, Χρον., 78.

³⁵⁸Μ. ΔΩΡΗΣ, *Τυπολογία σταυρεπίστεγων*, Corpus (2000), α.α. αρχείου 95.

Γεώργιος και Θεόδωρος), καθώς και κάποιες άλλες μορφές που όμως είναι εξαιρετικά δύσκολο να αναγνωριστούν.

Η ζωγραφική ακολουθεί την λεγόμενη «επαρχιακή» τάση της περιόδου που ακολουθεί με λιγότερη ή περισσότερη δεινότητα τις τάσεις που διαμορφώθηκαν στην κομνήνεια περίοδο. Χαρακτηρίζεται από γραμμικότητα και απλοποίηση που αγγίζει τα όρια του «κομνήνιου μανιερισμού», προσπαθεί όμως να ακολουθήσει και τα νεώτερα καλλιτεχνικά ρεύματα. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει χέρι λαϊκού τεχνίτη, ενδεχομένως τοπικού εργαστηρίου και χρονολογείται ανάμεσα στα τέλη του 13^{ου} και τις αρχές του 14^{ου} αιώνα³⁵⁹.

9.ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ ΩΡΩΠΟ

Ο ναός που σήμερα σώζεται σε ερειπιώδη κατάσταση, δημοσιεύτηκε το 1927 από τον Αναστάσιο Ορλάνδο³⁶⁰ και μελετήθηκε εκτενώς από τον Μανόλη Χατζηδάκη³⁶¹. Βρίσκεται σε χαμηλό ύψωμα κοντά στο χωριό με την σημερινή ονομασία «Παλιός Ωρωπός». Επρόκειτο για μια μικρή, τρίκλιτη βασιλική των αρχών του 13ου αιώνα, όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από τα κατάλοιπα που σώζονται³⁶².

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στο ναό υπήρχαν αξιόλογες τοιχογραφίες, οι περισσότερες από τις οποίες έχουν πλέον αποτοιχισθεί από τον Φ. Ζαχαρίου και εκτίθενται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, καθώς η οροφή του είχε καταρρεύσει και υπήρχε κίνδυνος να καταστραφούν οριστικά, επειδή βρίσκονταν εκτεθειμένες στα στοιχεία της φύσης. Υπήρχαν δύο στρώματα ζωγραφικής, από τα οποία την παρούσα μελέτη ενδιαφέρει το παλαιότερο. Στον νότιο τοίχο του ναού σώζονταν την εποχή που τον μελέτησε ο Μ. Χατζηδάκης (1959) ίχνη αρκετά εμφανή, ώστε να μπορεί να

³⁵⁹Ε. ΓΚΙΝΗ – ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *ΑΔ* 38, Χρονικά, (1983), σ. 70, *ΑΔ* 40, Χρονικά, (1985), σ. 78. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 207.

³⁶⁰Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Μεσαιωνικά μνημεία Ωρωπού και Συκάμινου*, ΔΧΑΕ, τ. Δ', 1927, σ. 25-45.

³⁶¹Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α' 1959 (1960) σ. 87-107, πίν. 33-39.

³⁶²ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ Ι., *Συμπληρωματική έρευνα επί των χριστιανικών μνημείων του Ωρωπού*, ΔΧΑΕ 5, περ. Δ', (1969), σ. 57-104.

θεωρηθεί με βεβαιότητα πως απεικονίζονταν τέσσερις σκηνές από τον βίο του αγίου Γεωργίου. Η κατάσταση διατήρησης των συγκεκριμένων παραστάσεων δεν βοηθά στην περαιτέρω εικονογραφική μελέτη τους. Στον βόρειο τοίχο διατηρούνται μόνο τα ίχνη από το κόκκινο σχέδιο αδιάγνωστων συνθέσεων. Στην νότια παραστάδα της αψίδας σώζεται ολόσωμος διάκονος, σχεδόν ακέραιος (εικ. 50), ενδεχομένως ο Εύπλους, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη και στην κόγχη της αψίδας έξι μορφές μετωπικών ιεραρχών σε κάμπο βαθυγάλαζο, σχεδόν μαύρο, με έδαφος σε χρώμα λαδοπράσινο. Εικονίζονται οι άγιοι Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός, Ιωάννης ο Χρυσόστομος (εικ. 51) στο βόρειο τμήμα της κόγχης, και οι άγιοι Βασίλειος, Κλήμης και ένας ακόμη, εντελώς κατεστραμμένος και αδιάγνωστος στο νότιο. Όλοι όσοι σώζονται ταυτοποιούνται από τις αντίστοιχες επιγραφές που τους συνοδεύουν. Ο προπλασμός των προσώπων είναι θερμός καστανός, η σάρκα ψυχρή στακτόχρωμη και φωτίζεται με λευκές γραμμές πηκτού χρώματος. Οι πτυχές των αμφίων τους δηλώνονται με λίγες, ελεύθερα σχεδιασμένες, πλατιές γραμμές. Οι τοιχογραφίες αυτές αποτοιχίσθηκαν και φυλάσσονται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας.

Η εικονογραφική έρευνα οδήγησε τον Μ. Χατζηδάκη στην διαπίστωση συγγένειας ανάμεσα στο μνημείο του Ωρωπού και σε κύκλο μνημείων, κυρίως Βαλκανικών, του τέλους του 12^{ου} και των αρχών του 13^{ου} αιώνα (Στουντένιτσα, Μιλέσεβο, Αχειροποίητο Θεσσαλονίκης, αλλά και Άγιος Ίωάννης Καλυβίτης Ευβοίας³⁶³). Πρόβλημα για την χρονολόγηση του μνημείου στον 13^ο αιώνα αποτελεί η μετωπική στάση των ιεραρχών που καθιερώνεται σε μια σειρά μνημείων τού 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα και η οποία αλλάζει από τον 12^ο αιώνα και μετά, καθώς στρέφονται κατά τα τρία τέταρτα με ελαφρά κλίση προς το κέντρο της κόγχης του ιερού, κρατώντας ανοικτά ειλητάρια στα χέρια ³⁶⁴. Ο Μ. Χατζηδάκης αποδίδει την εικονογραφική αυτή προτίμηση σε εικονογραφικό αρχαισμό, που διαπιστώνεται και σε άλλα και εξαιρετικά σημαντικά μνημεία της εποχής (όπως το Μιλέσεβο και η Αχειροποίητος στην Θεσσαλονίκη, οι τοιχογραφίες των οποίων αποδίδονται με βεβαιότητα στην δεύτερη εικοσαετία του 13^{ου} αιώνα). Εκτός αυτού στην τοποθέτηση των τοιχογραφιών του Ωρωπού στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα

³⁶³ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σελ. 99-107.

³⁶⁴ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σελ. 91, 96.

συνηγορούν και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού. Ο συνδυασμός των οξυκόρυφων τόξων του μεσαίου κλίτους με τα κανονικά, αποτελούν σαφείς δυτικές επιδράσεις, που όμως δεν έχουν κυριαρχήσει³⁶⁵.

Η ζωγραφική του Ωρωπού φαίνεται να είναι απαλλαγμένη από κάθε εξπρεσιονιστική και διακοσμητική τάση. Οι μορφές είναι απλούστερες στην διατύπωση, απαλλαγμένες από την ακραία γραμμικότητα και ηρεμότερες, αναδεικνύοντας τον μνημειακό τους χαρακτήρα, ενώ η έκφραση των προσώπων κερδίζει σε βάθος και σε πάθος, έχοντας ξεπεράσει τον μανιερισμό της τελευταίας εποχής των Κομνηνών. Ο ζωγράφος του ναού δείχνει πως έχει λυτρωθεί από τις φορμαλιστικές τάσεις του τέλους του 12^{ου} αιώνα και πειραματίζεται στο έδαφος της Αττικής, εισάγοντας έναν πρώιμο, σε πρώτη ανάγνωση, κλασικισμό, ακολουθώντας όμως τελικά τα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του³⁶⁶. Χωρίς αμφιβολία πρόκειται για ένα αξιόλογο ζωγραφικό σύνολο, από το οποίο καθίστανται πρόδηλες οι καλλιτεχνικές τάσεις της περιόδου στην Αττική, μολονότι σώζεται ένα μόνο τμήμα του.

Ο Μ. Χατζηδάκης αναφέρει εν κατακλείδι: «Ο ζωγράφος του Ωρωπού, που οπωσδήποτε μπορεί να στήνει άνετα τόσο αξιόλογες μορφές, με ψυχολογικό βάθος, συνδυασμένο με ισχυρό το αίσθημα της μνημειακής ζωγραφικής και με κυριαρχία στα ζωγραφικά του μέσα, ανήκει στη σειρά των σημαντικών καλλιτεχνών, που, και αν δε τους δημιουργούν, ξέρουν τους νέους εκφραστικούς τρόπους του καιρού των»³⁶⁷.

10. ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΚΑΛΑΜΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στο Κοιμητήριο του Καλάμου, σε κοντινή απόσταση από τον οικισμό. Ο Αναστάσιος Ορλάνδος τον κατέταξε στον τύπο των τρίκλιτων σταυρεπίστεγων της παραλλαγής Γ2 με πεσσούς, με εξωτερικές διαστάσεις 5.10 X 13 μ. περίπου³⁶⁸. Ανατολικά βρίσκεται ημιεξαγωνική εξωτερικά

³⁶⁵ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σελ. 107.

³⁶⁶ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σελ. 103.

³⁶⁷ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σ. 107.

³⁶⁸ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Σταυρεπίστεγοι ναοί, σ.48-49.

και κυλινδρική εσωτερικά καμάρα. Λόγω των εσωτερικών στηριγμάτων του ναού αναπτύσσονται γωνιακά διαμερίσματα τα οποία καλύπτονται με κατά μήκος καμάρες, πλην του νοτιοανατολικού που καλύπτεται με εγκάρσια³⁶⁹. Η είσοδος του ναού ανοίγεται στην δυτική πλευρά, όπου υπάρχει ευρύς νάρθηκας.

Το μνημείο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1970 από τους Χ. Μπούρα , Α. Καλογεροπούλου και Ρ . Ανδρεάδη. Σύμφωνα με την μελέτη αυτή θεωρήθηκε ως ένα από τα παλαιότερα κτίσματα του είδους αυτού και χρονολογήθηκε στον 13^ο αιώνα, με νάρθηκα ελαφρώς μεταγενέστερο³⁷⁰. Ο ναός μελετήθηκε επίσης στις αρχές της δεκαετίας του '80 από την Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου³⁷¹, με την ευκαιρία της ανασκαφικής έρευνας και των έργων συντήρησης και αποκατάστασης που έγιναν τότε, από τις οποίες προέκυψε πως έχει κτισθεί βεβιασμένα πάνω σε ελαφρώς μεγαλύτερο παλαιότερο, επίσης ναϊκό κτίσμα άγνωστου τύπου, που καταστράφηκε ενδεχομένως από σεισμό, υπόθεση πολύ πιθανή, δεδομένης της σεισμικότητας της περιοχής³⁷².

Ο ναός είναι κτισμένος χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια με αργολιθοδομή, με κάπως πιο φροντισμένη την κόγχη του Ιερού Βήματος³⁷³, και χωρίς κεραμοπλαστικά κοσμήματα ή οδοντωτές ταινίες. Μόνη εξαίρεση και δείγμα διακοσμητικής διάθεσης αποτελεί η κεραμοπλαστική διακόσμηση στο αέτωμα της δυτικής όψης του νάρθηκα, η οποία και πλαισίωνε την αρχική είσοδο του ναού. Το μικρό μέγεθος του κτίσματος, οδήγησε στην προσθήκη νάρθηκα σε σύντομο χρονικό διάστημα από την οικοδόμησή του, προφανώς για να καλύψει τις ανάγκες μεγαλύτερου εκκλησιάσματος³⁷⁴.

³⁶⁹Η πρόσβαση στον χώρο αυτό που μοιάζει με βαθύ αρκυσόλιο γίνεται μόνο μέσω του Ιερού Βήματος. Η χρήση του παραμένει άγνωστη, καθώς δεν σώζει τοιχογραφικό διάκοσμο. Για το απομονωμένο διακονικό και τις πιθανές χρήσεις του βλ. Φ. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ-Σ. ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ, Παρατηρήσεις στη διαμόρφωση του διακονικού κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο, 26^ο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Αθήνα 2006, σ. 32-33.

³⁷⁰ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ.360-362, σχέδ. ΧLII, ΧLIII.

³⁷¹Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος στο Νεκροταφείο Καλάμου, Νέα Στοιχεία, ΔΧΑΕ 11 (1982-1983), σ. 227-246.

³⁷²ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 231.

³⁷³Αντίστοιχη αμελής τοιχοποιία απαντάται και σε άλλους ναούς της Αττικής, που τοποθετούνται στους χρόνους της λατινοκρατίας, όπως π.χ. ο Άγιος Πέτρος στα Καλύβια Κουβαρά (Κ5), η Παναγία Μερέντα (Κ17 και ΡΑΝΣΕΛΙΝΟΥ, *Deux monuments*, σ. 45, 124-125), ο Άγιος Λουκάς στα Λαμπρικά στο Κορωπί. (ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 88).

³⁷⁴ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 362.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού μπορεί να αποκατασταθεί με δυσκολία, εξαιτίας της κακής κατάστασης διατήρησης των τοιχογραφιών του. Στην κόγχη του ιερού σώζονται αποσπασματικά η ένθρονη Πλατυτέρα, ίχνη από κόσμημα με το θέμα του ελισσόμενου βλαστού στην νότια κυλινδρική καμάρα και διπλή ζώνη με τετράφυλλο κόσμημα σε τετράγωνα στην βόρεια. Στην ανατολική καμάρα της οροφής διακρίνονται ίχνη από την Ανάληψη. Η Πεντηκοστή παριστάνεται σε δύο τμήματα στον ημικύλινδρο της εγκάρσιας καμάρας και η Βαϊοφόρος στο νότιο μισό της δυτικής. Ελάχιστα σπαράγματα από τρεις εξίτηλες παραστάσεις, προφανώς από τον χριστολογικό κύκλο, σώζονται στις ανώτερες επιφάνειες. Στις κατώτερες ζώνες απεικονίζεται σκηνή με τον βίο αδιάγνωστου ιεράρχη (ίσως του αγίου Νικολάου) στα νότια και ενδεχομένως η Δέηση στο βόρεια. Σώζονται επίσης ίχνη από παραστάσεις ολόσωμων αγίων και αγίων σε μετάλλια. Η εικονογράφηση του κυρίως ναού έχει αποδοθεί σε διαφορετικό ζωγράφο και σε χρόνο ελαφρώς προγενέστερο της εικονογράφησης του νάρθηκα³⁷⁵. Ίσως θα έπρεπε να επανεξεταστεί το ζήτημα αυτό, δεδομένης της χρονικής εγγύτητας της ανέγερσης των δύο τμημάτων του ναού και της αποκάλυψης των τοιχογραφιών, με την απομάκρυνση των επιχρισμάτων που τις κάλυπταν, έπειτα από την συντήρηση της δεκαετίας του '80, όπως υποστηρίζει η Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου³⁷⁶.

Στον νάρθηκα η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών είναι καλύτερη. Στην ανώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου διακρίνονται από τα ανατολικά προς τα δυτικά πέντε παραστάσεις που προέρχονται από τον εικονογραφικό κύκλο της Γέννησης. Ειδικότερα στην ανώτερη ζώνη εικονογραφούνται ο Ευαγγελισμός και η Γέννηση (εικ. 52), το ενύπνιο του Ιωσήφ. Στην κατώτερη σώζεται η Φυγή στην Αίγυπτο και ενδεχομένως η Υπαπαντή. Τον δυτικό τοίχο καταλαμβάνει η παράσταση της Σταύρωσης στην ανώτερη ζώνη. Η τοποθέτησή της στον συγκεκριμένο χώρο είναι

³⁷⁵ ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 360.

³⁷⁶ Η επισήμανση δύο διαφορετικών φάσεων τοιχογράφησης, μίας προπαλαιολόγιας και μίας παλαιολόγιας, είχε ήδη γίνει από τους Μπούρα - Καλογεροπούλου - Ανδρεάδη (ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 361). Οι παρατηρήσεις τους όμως αφορούσαν στοιχεία του διακόσμου μέσα στον κυρίως ναό. Εκκρεμεί η συνολική νεώτερη μελέτη από την Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου, όπως η ίδια επισημαίνει. ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 246, υποσημ. 46.

ασυνήθιστη. Υποδηλώνει ενδεχομένως την μεταφορά της από τον τοίχο που καθαιρέθηκε εξαιτίας της μεταγενέστερης προσθήκης του νάρθηκα και ενδεχομένως να σχετίζεται με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας που σώζεται στον νότιο τοίχο, η οποία θα μπορούσε εν προκειμένω να θεωρηθεί ως φυσική προέκταση του χριστολογικού εικονογραφικού κύκλου, δεδομένου και του αρχιτεκτονικού τύπου του ναού³⁷⁷. Τέλος στην κατώτερη ζώνη σώζεται αποσπασματικά ολόσωμος αδιάγνωστος άγιος. Η ζωγραφική αυτή χαρακτηρίζεται από ελευθερία στην σύλληψη και την εκτέλεση και ιδιότυπη ρωμαλέα γραφή, θυμίζοντας την αντίστοιχη στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι (Κ25). Ο ζωγράφος αυτός έχει χαρακτηριστεί ως σπάνια καλλιτεχνική προσωπικότητα που είναι δύσκολο να συνδεθεί με την καλλιτεχνική παράδοση της περιοχής³⁷⁸.

Με βάση τεχνοτροπικές παρατηρήσεις το ζωγραφικό αυτό στρώμα θεωρείται πως ιστορήθηκε σχεδόν αμέσως μετά την κατασκευή του νάρθηκα και χρονολογείται στον προχωρημένο 13^ο, ή στις αρχές του 14^{ου} αιώνα³⁷⁹.

Ελάχιστα σπαράγματα σώθηκαν από την εικονογράφηση του προϋπάρχοντος ναού, γιατί χρησιμοποιήθηκαν ως μπάζωμα του θόλου της νοτιοδυτικής καμάρας του νεώτερου ναού, που έγινε κατά την φάση της προσθήκης του νάρθηκα και ανακαλύφθηκαν κατά την διάρκεια των εργασιών συντήρησης, που έγινε την δεκαετία του '80³⁸⁰. Τα σπαράγματα αυτά, που σήμερα εκτίθενται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας, περιορίζονται κυρίως σε πρόσωπα αγίων, από τα οποία δεν είναι δυνατόν να αποκατασταθεί πλήρως το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Από τα ίχνη των επιγραφών που σώζονται μπορούμε να συμπεράνουμε πως προέρχονται από τις παραστάσεις της Έγερσης του Λαζάρου και της Υπαπαντής του Χριστού³⁸¹. Η ζωγραφική αυτή χρονολογείται στον 13^ο αιώνα, ενδεχομένως στο πρώτο μισό, με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια και σε σχέση με άλλα χρονολογημένα μνημεία της περιοχής της Αττικής³⁸².

³⁷⁷S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des eglises byzantines de Mistra*, Paris 1970, σ. 54.

³⁷⁸ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 59.

³⁷⁹ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 361-362. ΜΟΥΡΙΚΗ, *An unusual*, σ. 153, υποσημ. 17. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 58-59.

³⁸⁰ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 246.

³⁸¹ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 240-242.

³⁸²ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος, σ. 245.

Εάν οι εκτιμήσεις αυτές ευσταθούν, ο πρώτος ναός εικονογραφήθηκε λίγο πριν την κατάρρευση του από άγνωστο λόγο. Ανοικοδομήθηκε βεβιασμένα, εικονογραφήθηκε εκ νέου, προστέθηκε σε σύντομο χρονικό διάστημα νάρθηκας και ιστορήθηκε αμέσως και αυτός, με τις αναγκαίες προσαρμογές του εικονογραφικού προγράμματος που προέκυψαν τόσο λόγω του αρχιτεκτονικού του τύπου, όσο και της προσθήκης του νάρθηκα και της ενδεχόμενης καταστροφής των τοιχογραφιών που αναγκάιως προέκυψαν από την προσθήκη αυτή. Ο ευτελής τρόπος κατασκευής του μνημείου και στην συνέχεια η επέκτασή του υπογραμμίζει την ανάγκη για άμεση ανέγερση και υποδεικνύει την λαϊκή προέλευση των αρχιτεκτόνων. Η εικονογράφησή του όμως, στην οποία δεν παρατηρείται ίχνος δυτικών επιρροών, γίνεται από αξιόλογο συνεργείο. Εάν υποθεθεί πως τα γεγονότα συνέβησαν έτσι, ο ναός του Αγίου Νικολάου ενδεχομένως αποτελεί μαρτυρία προσήλωσης στην ορθόδοξη λατρεία και αντίστασης στο καθολικό δόγμα, σε μια περιοχή που γειτνιάζει με τον Ωρωπό, πολίχνη που συνδέεται άμεσα με τους λατίνους κατακτητές³⁸³.

11.ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΕΓΑΡΩΝ

Το μνημείο, που τιμάται στην μνήμη του αγίου Αθανασίου, βρίσκεται στην περιοχή των Μεγάρων. Ο μικρός (6,60Χ5,85 μ.) απλός τετρακίονιος εγγεγραμμένος τρουλαίος σταυροειδής ναός με σχεδόν κανονική ημιεξαγωνική αψίδα εξωτερικά στα ανατολικά, μνημονεύεται από τον Ν. Καλογερόπουλο το 1935³⁸⁴. Συνοπτικά μελετάται για πρώτη φορά από τους Χ. Μπούρα, Α. Καλογεροπούλου και Ρ. Ανδρεάδη³⁸⁵ οι οποίοι και τον χρονολογούν στην εποχή της Τουρκοκρατίας, άποψη με την οποία διαφωνεί η Ι. Στουφή- Πουλημένου, η οποία υποστηρίζει πως ο ναός είναι βυζαντινός³⁸⁶. Στην σημερινή του μορφή δεν έχει νάρθηκα, χωρίς να

³⁸³MILLER, *Φραγκοκρατία*, σ. 108^A, 151^A, 429B.

³⁸⁴Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινά μνημεία Μεγαρικής, *Νέα Εστία* 18 (1935), σ.762, 764.

³⁸⁵ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 293-294.

³⁸⁶Για το ζήτημα της αναχρονολόγησης του μνημείου βλ. Ι. ΣΤΟΥΦΗ ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Ο Ναός του Αγίου Αθανασίου στον Κάμπο Μεγάρων*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΚΣΤ' (2005), σ.73-84. Λίγα χρόνια αργότερα επανέρχεται προσθέτοντας νέα στοιχεία προς επίρρωση της άποψής της (ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 37-69). Το ορθό ή όχι της χρονολόγησης αυτής, δεν είναι δυνατόν να

αποκλείεται όμως να υπήρχε αρχικά. Ο περιβάλλον χώρος έχει επιχωθεί κατά το πέρασμα των αιώνων, κάτι που εξηγεί γιατί το δάπεδό του βρίσκεται 0,48 μ. κάτω από την σημερινή επιφάνεια του εδάφους. Η σημερινή του είσοδος που βρίσκεται στα δυτικά, όπου διακρίνονται ίχνη της δίβηλης αρχικής. Αντίστοιχα ίχνη διακρίνονται και στην νότια πλευρά, όπου το σημερινό παράθυρο έχει κατασκευαστεί σε μεταγενέστερη περίοδο, περιορίζοντας την τρίτη είσοδο που, όπως φαίνεται, βρισκόταν αρχικά εκεί. Παράθυρα ανοίγονται στο βόρειο τύμπανο της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού (στο αντίστοιχο νότιο το παράθυρο που ανοιγόταν έχει πλέον φραχθεί), στον τρούλο (ο οποίος μάλλον έχει ανακατασκευασθεί σε μεταγενέστερη περίοδο) και την καμάρα του Ιερού, το οποίο μάλλον αρχικά ήταν δίλοβο, όπως συμπεραίνεται από τα ίχνη της μετασκευής που διακρίνονται. Η τοιχοποιία του ναού, για την οποία χρησιμοποιήθηκε κυρίως ντόπιος πωρόλιθος, όπου αυτή είναι διακριτή, είναι ατελής πλινθοπερίκλειστη, με εξαίρεση στην ασίδα του ιερού, η οποία είναι πιο φροντισμένη. Απουσιάζουν πλήρως διακοσμητικά στοιχεία. Εσωτερικά τα σκέλη των κεραιών του σταυρού, τα γωνιακά διαμερίσματα και τα σφαιρικά τρίγωνα είναι ακανόνιστα. Συμμετρίας στερείται επίσης και ο τρούλος³⁸⁷.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Από τον αρχικό τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού σώζονται ελάχιστα ίχνη από την μορφή ενός ιεράρχη στην ασίδα του Ιερού Βήματος και ελισσόμενος βλαστός με βαθείς κυματισμούς στο εσωράχιο του διαμήκους τόξου και του ημικυλινδρικού θόλου του διακονικού. Το θέμα είναι ιδιαιτέρως προσφιές τον 13^ο αιώνα και σε άλλους ναούς της Αττικής (όπως για παράδειγμα στα παρεκκλήσια της σπηλιάς της Πεντέλης³⁸⁸, στον άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά³⁸⁹ και στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι³⁹⁰). Είναι όμως πολύ πιθανόν πως αρχικά ήταν κατάγραφος. Η μοναδική τοιχογραφία που σώζεται σε ικανοποιητική κατάσταση, εκτίθεται αποτοιχισμένη

απασχολήσει την παρούσα μελέτη. Τα επιχειρήματα που επικαλείται πάντως, δεν στερούνται βασιμότητας και επισταμένης τεκμηρίωσης και αποτελούν θέμα ενδεχομένως ανοιχτό στην έρευνα.

³⁸⁷Για την αναλυτική αρχιτεκτονική περιγραφή του ναού, όπως επίσης για τα τεκμήρια χρονολόγησης της ίδρυσής του, βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 37-65.

³⁸⁸ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, πιν. 23,1.

³⁸⁹ΜΟΥΡΙΚΗ, An unusual, πιν. 73 και 75.

³⁹⁰ΒΑΣΙΛΑΚΗ- ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Ομορφοκκλησιά, πιν. 52.

(και με πολλές φθορές κυρίως στο πρόσωπο) στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (εικ. 53). Πρόκειται για την απεικόνιση της Αγίας Κυριακής, η οποία αποκαλύφθηκε μετά τον σεισμό του 1981, που προκάλεσε εκτεταμένες ζημιές και προβλήματα στατικότητας στον ναό. Η αγία εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική σε στάση δέησης, με βασιλικά ενδύματα πλούσια διακοσμημένα με τρίφυλλα άνθη, επάλληλους ρόμβους, ελικοειδείς βλαστούς και μαργαριτάρια. Την μορφή της πλαισιώνει η ανορθόγραφη επιγραφή «Η ΑΓΙΑ ΚΗΡΙΑΚΥ». Τα ενδύματα σε αποχρώσεις του κόκκινου κίτρινου και λιγότερο γαλάζιου, είναι άκαμπτα και δεν γίνεται καμία προσπάθεια να ακολουθήσουν τους όγκους του σώματος. Η ζωγραφική χαρακτηρίζεται από έντονη γραμμικότητα και σχηματοποίηση. Τα στοιχεία αυτά, όπως και το αδέξιο σχέδιο του καλλιτέχνη, συνηγορούν στην άποψη πως είναι έργο επαρχιακού εργαστηρίου, που εκφράζει την τάση της ζωγραφικής του α' μισού του 13^{ου} αιώνα, όπως αυτή αποτυπώθηκε σε μνημεία της περιόδου με εγγύτερο τεχνοτροπικά αυτό του παρεκκλησίου του αγίου Νικολάου στην σπηλιά Πεντέλης (Κ6)³⁹¹.

12.ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ «ΟΡΚΟ»

Ο ναός, ο οποίος έχει σχεδόν καταρρεύσει έπειτα από τον σεισμό του 1981, που έπληξε με ιδιαίτερη σφοδρότητα την περιοχή, βρίσκεται στον κάμπο των Μεγάρων, κοντά στον ναό του αγίου Αθανασίου. Βιβλιογραφικά ήταν σχεδόν άγνωστος, με αποσπασματικές και σχεδόν επιγραμματικές μνείες³⁹² μέχρι το 2004³⁹³. Εξαιτίας της ερειπιώδους κατάστασης του, η μελέτη του στηρίζεται κυρίως σε φωτογραφίες και σχεδιαστικές αποτυπώσεις που έγιναν πριν υποστεί τις πρόσφατες ζημιές³⁹⁴. Αρχιτεκτονικά είναι απλός τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος με εξωτερικά αδιάρθρωτο τρούλο, χωρίς νάρθηκα, διαστάσεων 7,70X 6,70 μ. με ημιεξαγωνική εξωτερικά αφίδα. Η είσοδος του ναού βρισκόταν στην νότια πλευρά, ενώ στοιχεία για την γένεση πλίνθινου τόξου δυτικά συνηγορεί στην ύπαρξη και δεύτερης θύρας

³⁹¹ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 66-69.

³⁹²ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεγαρική, σ. 762. ΑΔ 21 (1966), Β1, 20 (Μ. Χατζηδάκης).

³⁹³Ι. ΣΤΟΥΦΗ- ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στον κάμπο των Μεγάρων, *Εικοστό τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Αθήνα, 7, 8 και 9 Μαΐου 2004, Αθήνα 2004, 8 και 90. Της ίδιας, Βυζαντινές εκκλησίες, σ. 89-128.

³⁹⁴ΓΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (Αρχιμ.), *Μεγαρέων Ψυχής Καταφύγια*, Μέγαρο 1998, σ. 28-23. Για την αρχιτεκτονική αποτύπωση του μνημείου βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 89-109.

εκεί. Τέσσερα μονόλοβα παράθυρα ανοίγονταν εναλλάξ στις πλευρές του οκταγωνικού τρούλου, ένα μονόλοβο τοξωτό στο τύμπανο του νοτίου σκέλους του σταυρού, ένα δίλοβο λαξευτό στην αψίδα του ιερού, ενώ στην βόρεια πλευρά δεν ανοιγόταν κανένα. Ο ναός είχε κτισθεί με ημιλαξευμένους πωρόλιθους από την περιοχή, με παντελή απουσία κεραμοπλαστικού διακόσμου, με χρήση σπολίων, ακολουθώντας το ατελές πλινθοπερίκλειστο σύστημα, περισσότερο επιμελημένο στην κόγχη του Ιερού βήματος. Τα χαρακτηριστικά αυτά οδηγούν στην χρονολόγηση του ναού ίσως στο τέλος του 12^{ου} αιώνα και πιθανότερα στο α' μισό του 13^{ου} ³⁹⁵.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Από τον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού, που θα πρέπει να ήταν κατάγραφος, σώζονται ελάχιστα σπαράγματα, από τα οποία δεν είναι δυνατόν να αποκατασταθεί πλήρως το εικονογραφικό πρόγραμμα του. Συγκεκριμένα στον ημικύλινδρο της αψίδας εικονίζονταν σε προτομή δυο μετωπικοί ιεράρχες, μέσα σε τροχούς που συμπλέκονται μέσω κόμβων και που πλαισιώνονται από βαθυκόκκινο φυτικό κόσμημα³⁹⁶. Στον πρώτο ιεράρχη διακρίνονται τα γράμματα «ΚΡ» (ενδεχομένως Κύριλλος) και στον δεύτερο ΑΘΑΝΑ[CIOC]. Ίχνη που σώζονται συνηγορούν στην υπόθεση πως συνολικά υπήρχαν τέσσερις τροχοί με ισάριθμους ιεράρχες, υπόθεση που επιβεβαιώνει η λέξη «Η ΦΡΟΝΗCIC»³⁹⁷, προσωνυμία που αποδίδεται στον Ιωάννη Χρυσόστομο και τον Βασίλειο τον Μεγάλο, με τον πρώτο να είναι και ο επικρατέστερος³⁹⁸. Κάτω από το παράθυρο του Ιερού Βήματος το τμήμα του ένσταυρου φωτοστέφανου που σώζεται και που υποδηλώνει την απεικόνιση του Ιησού, ανήκει μάλλον στην παράσταση του Μελισμού. Διακόσμηση με φολιδωτό κόσμημα σώζεται στο Ιερό βήμα και την πρόθεση, όπως επίσης και φυτικό διακοσμητικό στο τόξο που ενώνει το Ιερό με τα παραβήματα. Εξάλλου σε διάφορα σημεία του ναού σώζονται σπαράγματα μορφών με πλούσια διακόσμηση (εικ. 54),

³⁹⁵Για εκτεταμένη περιγραφή των αρχιτεκτονικών στοιχείων του ναού και την χρονολόγησή του με βάση αυτά βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 89-109.

³⁹⁶Σχετικά με την χρήση διακοσμητικών τροχών που περιβάλλουν μορφές αγίων βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 111-112, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³⁹⁷Η προσωνυμία που συνηθίζεται να αναγράφεται σε τοιχογραφικά σύνολα κυρίως την περίοδο των Κομνηνών, απαντάται στην απεικόνιση του Χρυσόστομου και στην αντίστοιχη παράσταση στην Σπηλιά της Πεντέλης (Κ6). Βλ. σχετικά ΜΟΥΡΙΚΗ, σπηλιά Πεντέλης, σ. 90-91.

³⁹⁸ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες., σ. 113-114, υποσημ. 245.

που υποδηλώνουν τεχνίτη με μικρογραφική ικανότητα και δεξιότητα³⁹⁹. Σπαράγματα αδιάγνωστης μορφής με ένδυμα διακοσμημένο με το γνωστό θέμα του ελικοειδούς βλαστού, ιδιαιτέρως αγαπητού τον 13^ο αιώνα, βρίσκονται στον βόρειο τοίχο της πρόθεσης. Η διακόσμηση της ασπίδας (εικ.55) του αδιάγνωστου στρατιωτικού αγίου στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού με τον σύνθετο ελισσόμενο βλαστό και τα πλούσια διακοσμημένα ενδύματα του ιεράρχη (με μικρά τετράγωνα, ρόμβους, μικρούς ελικοειδείς βλαστούς και μαργαριτάρια), που τμηματικά σωζόταν σε άγνωστη θέση του ναού, είναι επίσης ενδεικτικά της περιόδου⁴⁰⁰. Στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού σώζονται υπολείμματα τοιχογραφίας έφιππου στρατιωτικού αγίου. Με δυσκολία διακρίνεται τμήμα των οπισθίων λευκού αλόγου με μακριά ουρά, που αποδίδεται γραμμικά. Το λευκό χρώμα του αλόγου, αλλά και το μέγεθος και η προβεβλημένη θέση της παράστασης, συνηγορούν στην άποψη πως εικονιζόταν ο Άγιος Γεώργιος, στην μνήμη του οποίου είχε αφιερωθεί ο ναός⁴⁰¹. Στην τοιχογραφία διακρίνονται ακιδογραφήματα πλοίων, γεγονός σύνηθες σε ναούς της βυζαντινής αλλά και μεταβυζαντινής περιόδου⁴⁰². Η απεικόνιση του Μελισμού, η προσωνομία «Η ΦΡΟΝΗCΙC» που συνοδεύει τον Ιεράρχη στην ασπίδα, η προτίμηση στο κόκκινο, το γαλάζιο και το ώχρινο χρώμα, η γραμμικότητα στην απόδοση, τα περίτεχνα διακοσμημένα ενδύματα των μορφών και το είδος των διακοσμητικών θεμάτων γενικά, αποτελούν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, τα οποία σε σύγκριση με άλλα χρονολογημένα μνημεία της περιόδου στην Αττική, οδηγούν την Ι. Στουφή- Πουλημένου να τοποθετήσει χρονικά την ζωγραφική του ναού στο α' μισό του 13^{ου} αιώνα⁴⁰³, την ίδια σχεδόν περίοδο με την ίδρυση του.

13.ΑΓΙΟΙ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΣΥΚΑΜΙΝΟΥ ΑΤΤΙΚΗΣ

Ο ναός των αγίων Τεσσαράκοντα βρίσκεται στο χωριό Συκάμιнос στις όχθες του Ασωπού ποταμού, περίπου δύο χιλιόμετρα από τις εκβολές του, στην ευρύτερη περιοχή του Ωρωπού. Πρόκειται για έναν σταυροειδή ναΐσκο (στον αρχιτεκτονικό

³⁹⁹Σχετικά με την σχέση των διακοσμητικών του ναού με αντίστοιχα κοσμήματα άλλων ναών βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 117-120

⁴⁰⁰ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 120-122.

⁴⁰¹ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες σ. 122-123.

⁴⁰²ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες, σ. 123, υποσημ. 284.

⁴⁰³ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες σ.127-128.

τύπο του ελεύθερου σταυρού), με ημιεξαγωνική εξωτερικά κόγχη, την οποία διατρυπά δίλοβο παράθυρο. Το άνοιγμα αυτό είναι και το μοναδικό του ναού, πλην της εισόδου του. Φέρει οκταγωνικό τρούλο αθηναϊκού τύπου⁴⁰⁴, με αντίστοιχα οκτώ τυφλά σήμερα παράθυρα και οριζόντιο γείσο, που μάλλον αποτελεί προϊόν ευτελούς μετασκευής σε δεύτερο χρόνο, όπως φαίνεται από τις υπάρχουσες γενέσεις, οι μαρμάρيني κιονίσκοι που βρίσκονται στις ακμές του τυμπάνου συνδέονταν μεταξύ τους με τοξύλια. Η τοιχοποιία του ακολουθεί ένα ελαφρώς χαλαρό πλινθοπερίκλειστο σύστημα, περισσότερο επιμελημένο στην κόγχη του Ιερού Βήματος και στον τρούλο. Οι υπόλοιποι τοίχοι διαρθρώνονται με αργολιθοδομή με πρόσμιξη λεπτών λίθων. Μολονότι ακολουθεί προγενέστερα κατασκευαστικά πρότυπα, η λιγότερο επιμελής κατασκευή του συνηγορεί στην χρονολόγησή του στον 13^ο αιώνα⁴⁰⁵ και μάλλον στο α' του μισού⁴⁰⁶.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στον ναό σώζονται τοιχογραφίες σε δύο στρώματα, σύμφωνα με τον Στ. Μουζάκη και μόνον⁴⁰⁷. Το παλαιότερο καλύπτει τους τοίχους του Ιερού Βήματος και αποσπασματικά ελάχιστα τμήματα του κυρίως ναού. Συγκεκριμένα στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης διακρίνονται υπολείμματα από τον καταστόλιστο με μαργαριτάρια θρόνο της Θεοτόκου και δυσανάγνωστη αδημοσίευτη επιγραφή στο κατώτερο μέρος. Στον ημικύλινδρο σώζονται μετωπικοί Ιεράρχες (εικ. 56), το κατώτερο μέρος των οποίων καλύφθηκε από την νεότερη Αγία Τράπεζα, που ενδεχομένως να κατέστρεψε και την παράσταση του Μελισμού, που κατά πάσα περίπτωση θα πλαισίωναν. Στην αριστερή πλευρά από τους τρεις που σώζονται ο πρώτος είναι αδιάγνωστος, ο δεύτερος ταυτίζεται μάλλον με τον άγιο Αθανάσιο

⁴⁰⁴Ο Α. Ορλάνδος υποστηρίζει πως απομυμείται τους αντίστοιχους του 11^{ου} και του 12^{ου} αιώνα.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μνημεία Ωρωπού και Συκάμινου, σ. 44.

⁴⁰⁵J. KODER, FR. HILD, *Hellas und Thessalia*, *TIB* 1, Vienna 1976, σ.266.

⁴⁰⁶ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μνημεία Ωρωπού και Συκάμινου, σ. 44, 45, Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Μεσαιωνικά Αθηνών, Αττικής και νήσων Σαρωνικού, *ΑΔ*, 23 (1968) Β1, σ. 119-120, πιν. 64 α, 64 β.

⁴⁰⁷Ο ναός καταγράφεται από τον Α. Ορλάνδο, επίσης στον κατάλογο της Χ. Κοντογεωργοπούλου (ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Αττική*, σ. 221), όσο και στον αντίστοιχο διαδικτυακό κατάλογο του ΕΙΕ με τίτλο «Βυζαντινά μνημεία Αττικής» (<http://www.eie.gr/byzantineattica/view.asp?cgpk=490&lg=el&obrk=328&xsl=detail>), με την επισήμανση πως δεν διασώζει τοιχογραφικό διάκοσμο. Αντίθετα ο Στ. Μουζάκης περιγράφει τις σωζόμενες παραστάσεις, συμπεριλαμβάνοντας και φωτογραφίες τους (ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ.359-364).

(εικ. 57), τρίτος ο Βασίλειος ο Μέγας. Δεξιά οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, που κρατά με το δεξί του χέρι σταυρό ερυθρού χρώματος, Νικόλαος (εικ. 58). και Βλάσιος Στην πρώτη ζώνη του ανατολικού τοίχου παριστάνονται νεαροί αγένειοι αδιάγνωστοι διάκονοι με αχειρίδωτο ένδυμα, που κρατούν ευχαριστηριακή πυξίδα. Στον νότιο τοίχο, σε θέση που δεν συνηθίζεται, εικονίζεται ο αβάς Ζωσιμάς να μεταλαμβάνει την Οσία Μαρία την Αιγυπτία, με κατακόρυφη ζώνη διακοσμητικού που αποτελείται από ρόδακες με σταυροειδώς διατεταγμένα φυτικά κοσμήματα να ζωγραφίζεται ακριβώς δίπλα. Στον βόρειο τοίχο παριστάνονται οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος (εικ. 59) και Ελένη, με βασιλικά ενδύματα και κυλινδρικά στέμματα από τα οποία κρέμονται τα χαρακτηριστικά πρεπενδούλια. Τέλος την πρόθεση καταλαμβάνει ο Ιησούς ευλογών, κρατώντας ανοιχτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο.

Στον χώρο του κυρίως ναού στο τύμπανο της βόρειας κεραίας διακρίνεται τμήμα ενδύματος με πλούσια διακόσμηση, ενώ στον αντίστοιχο ανατολικό σπάραγμα κάτω άκρων μορφών από αδιάγνωστη παράσταση.

Οι τοιχογραφίες του παλαιότερου στρώματος του ναού κυριαρχούνται από απλοποίηση, λιτότητα και ταχύτητα στην εκτέλεση. Τα πρόσωπα έχουν μεγάλα εκφραστικά μάτια, η σάρκα με αποδίδεται με πλατιά φώτα και έντονα περιγράμματα, τα ενδύματα φωτίζονται με ανοιχτόχρωμες γραμμικές πινελιές και υποτυπωδώς ακολουθούν την ανατομία του σώματος. Διακρίνεται η προσπάθεια για την απόδοση όγκου. Τα στοιχεία αυτά χαρακτηρίζουν την επαρχιακή ζωγραφική της Αττικής του 13^{ου} αιώνα, ενδεχομένως του α' μισού του και ενδεχομένως να ζωγραφήθηκαν από δύο διαφορετικούς ζωγράφους ή σε δύο διαφορετικές αλλά κοντινές χρονικές περιόδους. Τέλος το νεότερο στρώμα περιορίζεται σε τμήμα αγγέλου υπερφυσικού μεγέθους και κεφαλής αγίου στον ανατολικό τοίχο της κεραίας του σταυρού και χρονολογείται ενδεχομένως στον 14ο ή τον 15ο αιώνα⁴⁰⁸.

14.ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΑΡΩΝΙΚΟΥ

Ο ναός βρίσκεται λίγα μόλις μέτρα από τη λεωφόρο Ποσειδώνος, στο ύψος του Λαγονησίου, στην περιοχή που κατά την αρχαιότητα εκτεινόταν ο δήμος των

⁴⁰⁸ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 364.

Παράλων Λαμπτρών⁴⁰⁹. Ανήκει αρχιτεκτονικά στους τρίκογχους (οι οποίοι αποτελούν ουσιαστικά μία παραλλαγή του αρχιτεκτονικού τύπου των μονόκλιτων ελεύθερων σταυρών με την προσθήκη κογχών στα τρία σκέλη του σταυρού). Ο ναός έχει υποστεί πολλαπλές μετασκευές σε δύο τουλάχιστον περιόδους. Η αρχική φάση του, στην οποία ανήκουν η εξωτερικά ημιεξαγωνική κόγχη καθώς και μεγάλο τμήμα της αψίδας του Ιερού, χρονολογείται στα μέσα του 11^{ου} αιώνα. Η τοιχοποιία της φάσης αυτής, διαρθρώνεται με επιμελές πλινθοπερίκλειστο σύστημα, με δυσδιάκριτο, λόγω των πολλαπλών μεταγενέστερων επιχρισμάτων, κεραμοπλαστικό διάκοσμο, που απαρτίζεται από ψευδοκουφικά. Οδοντωτή ταινία περιτρέχει τον τοίχο της βόρειας πλευράς του κτίσματος και όχι της κόγχης του Ιερού Βήματος. Το υπόλοιπο τμήμα του ναού, όπως επίσης και ο τρούλος ανάγεται στα χρόνια της τουρκοκρατίας⁴¹⁰.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Από την αρχική τοιχογράφηση του μνημείου, σώζεται μόνο η παράσταση της Βαϊοφόρου στην βόρεια κόγχη. Η σύνθεση είναι λιτή και ισορροπημένη. Ο Χριστός παριστάνεται επί πόλου όνου, μετωπικός με ελαφρά κλίση του κεφαλιού. Η μετωπικότητα αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό και άλλων μνημείων της Αττικής και της Εύβοιας του 13^{ου} αιώνα, όπως επίσης και ναών της Σερβίας του τέλους του 12^{ου} και του 13^{ου} αιώνα. Ο αριθμός των Αποστόλων είναι περιορισμένος, οι Ιουδαίοι φορούν ιδιαίτερα ανατολίτικα καλύμματα κεφαλής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος που ζωγραφίζονται τα οδοντωτά τείχη της Ιερουσαλήμ (εικ. 60), όπου παρατηρείται προσπάθεια για την απόδοση προοπτικής. Εξάλλου επάνω από την πύλη της διακρίνεται γυμνή στηθαία μορφή σε μέταλλο, η οποία φέρει φωτοστέφανο και αποδίδεται με μονοχρωμία (grisaille)⁴¹¹. Το πλάσιμο είναι επίπεδο, η γραμμή κυριαρχεί στα περιγράμματα, τα μάτια είναι αμυγδαλωτά με ζωηρή έκφραση. Σύμφωνα με την Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου η ζωγραφική του ναού συνδέεται τεχνοτροπικά με τις τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια, της

⁴⁰⁹C.W. ELIOT, *Coastal Demes of Attika: a study of the policy of Kleisthenes*. Toronto 1962, σ. 60 κ.ε.

⁴¹⁰ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ. 90-92, BOURAS C.-ΚΑΛΟΥΕΡΟΠΟΥΛΟΥ Α.-ΑΝΔΡΕΑΔΗ R., *Churches of Attica*, Athens 1970, σ. 90, σχ. XI 1,2,3, illustration 91-95.

⁴¹¹Σχετικά με την τεχνική του grisaille βλ. D. MOURIKI, *Palaeologan Mistra and the West, Βυζάντιο και Ευρώπη*, Α' Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση, Δελφοί 20-24 Ιουλίου 1985, Αθήνα 1987, σ. 241 κ.ε.

Σπηλιάς Πεντέλης και της Παναγίας Μερέντας στο Μαρκόπουλο. Με βάση αυτά τα τεχνολογικά κριτήρια, χρονολογείται στον 13^ο αιώνα, ενδεχομένως όχι πριν τα μέσα του⁴¹².

15.ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, ΠΛΑΚΑ

Ο ναός βρίσκεται στη συμβολή των οδών Ερεχθέως και Ερωτοκρίτου στην Πλάκα. Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού είναι απλός δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος με οκτάπλευρο τρούλο αθηναϊκού τύπου με τρίπλευρες εξωτερικά αψίδες στα ανατολικά και νάρθηκα στα δυτικά⁴¹³. Στην βόρεια και την δυτική πλευρά υπάρχουν τόξα με αετωματικές απολήξεις. Έχει κτισθεί με το πλινθοπερίκλειστο σύστημα τοιχοποιίας, εκτός από τη νότια πλευρά και την αψίδα του διακονικού, όπου παρατηρείται παντελής έλλειψη κεραμοπλαστικού διακόσμου. Χρονολογείται στα τέλη του 11^{ου} ή στις αρχές του 12^{ου} αιώνα, τόσο εξ αιτίας του αρχιτεκτονικού του τύπου⁴¹⁴, όσο και χάρη σε χάλκινο νόμισμα του Αλεξίου Α΄ Κομνηνού (1081-1118), το οποίο βρέθηκε στη στέγη του⁴¹⁵.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στον ναό αποκαλύφθηκαν έξι επάλληλα στρώματα τοιχογραφιών που χρονολογούνται από τον 13^ο έως τον 18^ο αιώνα. Στην καμάρα του ιερού διατηρείται αποσπασματικά η Ανάληψη του Χριστού (εικ. 61, 62). Στην βόρεια καμάρα του ιερού, στην οροφή της πρόθεσης, απεικονίζεται ένας έφιππος στρατιωτικός Άγιος σε μεγάλη κλίμακα, σε κάμπο χρώματος ερυθρού κεραμιδί (εικ. 63). Ενδεχομένως πρόκειται για τον άγιο Γεώργιο, υπόθεση που βασίζεται στο λευκό άλογο που υπεύει. Ο άγιος, με πλούσια διακοσμημένα στρατιωτικά ενδύματα, στέφεται με διάλιθο φωτοστέφανο και απεικονίζεται με μαύρη και ίσια κόμη, η οποία ξεφεύγει από το καθιερωμένο εικονογραφικό πρότυπο και θυμίζει περισσότερο την κόμη των αγίων Σεργίου και Βάκχου των λεγόμενων

⁴¹²ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα, σ.437-439.

⁴¹³ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΑΒΜΕ*, ΣΤ΄(1948), σ. 9.

⁴¹⁴MEGAW, *The Chronology*, σ. 104-109, 113.

⁴¹⁵Ε. ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Αθήναι, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, *ΑΑΑ*, 8, τεύχ. Ζ΄, 1975, σ. 140-151.

«σταυροφορικών» εικόνων της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά⁴¹⁶. Στον βόρειο τοίχο της πρόθεσης επίσης, σε κατώτερη ζώνη διατηρείται αποσπασματικά μορφή νέου αγίου μάρτυρα, ενδεχομένως του Δημητρίου (εικ. 64). Στον τρούλο εικονίζεται ο Παντοκράτορας σχεδόν τελείως απολεπισμένος. Τέλος στο ζωγραφικό στρώμα που ενδιαφέρει την συγκεκριμένη μελέτη ανήκουν δύο μετωπικοί στρατιωτικοί άγιοι, ένας νέος αγένειος και ένας ώριμης ηλικίας στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού και άγιος διάκονος που εικονίζεται στον νάρθηκα. Η ταυτοποίηση και των τριών αυτών μορφών είναι δύσκολη, καθώς σώζονται αποσπασματικά δεν συνοδεύονται από επιγραφές.

Η ζωγραφική του μνημείου χαρακτηρίζεται από σχηματοποίηση, επισημότητα, γραμμικότητα, επίπεδο πλάσιμο της σάρκας, απλοποίηση που αγγίζει τα όρια της υπερβολής και στατικότητα, με εξαίρεση τις μορφές των Αποστόλων στην Ανάληψη, οι οποίοι προβαίνουν σε ζωηρές χειρονομίες (εικ. 62). Τα πρόσωπα αποδίδονται με καστανούς προπλάσμούς και ψυχρά ώχρινα φώτα με θερμούς καστανοκόκκινους τόνους στις παρειές. Η πτυχολογία των ενδυμάτων δεν ενδιαφέρεται για το σώμα. Οι όγκοι αποδίδονται με φαρδιές σκούρες γραμμές, έντονα περιγράμματα και γραμμικά φώτα. Οι δυτικές επιρροές είναι εμφανείς στην έλλειψη πλαστικής απόδοσης (ιδιαίτερα στην μορφή του έφιππου αγίου Γεωργίου), το σχέδιο, τα ζωηρά χρώματα (έντονο γαλάζιο και κόκκινο κεραμιδί) αλλά και τη διακοσμητική διάθεση στις λεπτομέρειες (εκτεταμένη χρήση διακοσμητικών σχεδίων στα ενδύματα, διακοσμημένα φωτοστέφανα)⁴¹⁷. Λόγω της τεχνοτροπικής εγγύτητας με την ζωγραφική άλλων ναών της Αττικής, όπως της Σπηλιάς Πεντέλης (Κ6) ή του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ5), οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στον 13^ο αιώνα και αποδίδονται σε τοπικό εργαστήριο⁴¹⁸.

16.ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ ΔΑΓΛΑ ΣΤΟ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟ

Ο ναός βρίσκεται στον λόφο Δάγλα, όπου στην αρχαιότητα εκτεινόταν ο αρχαίος δήμος του Αγνούτος. Δημοσιεύθηκε πρώτη φορά από τους Χαρ.Μπούρα, Αθηνά

⁴¹⁶Γ. &Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήναι. 1956- 1958, τόμ. 1, εικ. 185, 187.

⁴¹⁷ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Αθήνα, σ.250-252, εικ. 3, 4, 5, 6, 7, 8.

⁴¹⁸ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, σ. 149-150. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Αθήνα, σ. 60-61.

Καλογεροπούλου και Ρένα Ανδρεάδη το 1969⁴¹⁹, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1975-76 απετέλεσε αντικείμενο εκτεταμένης μελέτης της Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη⁴²⁰. Πρόκειται για ένα μικρό κτίσμα σε σχήμα ελεύθερου σταυρού με συμπυγμένες κεραίες, τρούλο και ημικυκλική αψίδα (διαστ. 5,35 X 4,35 μ. χωρίς την κόγχη του ιερού) με μεταγενέστερες προσθήκες στην δυτική πλευρά. Για την τοιχοδομία του, έτσι όπως διακρίνεται στον εξωτερικό τοίχο της νότιας κεραίας του σταυρού, όπου τα επιχρίσματα είναι λιγότερα, έχουν χρησιμοποιηθεί ακανόνιστοι μικροί λίθοι με ενδιάμεση προσθήκη πλίνθων. Ο τρούλος είναι δυσανάλογα ψηλός και στενός σε σχέση με το κτίριο και επικάθεται σε κυλινδρικό τύμπανο, το οποίο διατρυπάται από τέσσερα παράθυρα που παρέμεναν κλειστά κατά το παρελθόν. Τα χαρακτηριστικά αυτά καθιστούν δυσχερή την χρονολόγηση και συνηγορούν υπέρ της λαϊκότερης κατασκευής του μνημείου⁴²¹.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη διατηρούνται κυρίως στο Ιερό και στον τρούλο. Στην αψίδα εικονίζεται η Θεοτόκος όρθια, πατώντας σε υποπόδιο διακοσμημένο με μαργαριτάρια, με τον Χριστό μπροστά στο στήθος της (εικ. 65), στον εικονογραφικό τύπο της Κυριώτισσας⁴²². Την συνοδεύουν δύο άγγελοι σε προσκύνηση, στάση που ενδεχομένως υπαγορεύεται από τον περιορισμένο χώρο⁴²³. Στην κατώτερη ζώνη απεικονίζονται τέσσερις Ιεράρχες. Ο πρώτος, που σώζεται σε κακή κατάσταση, θα πρέπει μάλλον να είναι ο Άγιος Νικόλαος, όπως συμπεραίνεται από τα φυσιολογικά του χαρακτηριστικά. Κρατά ειλητό όπου διακρίνεται η λειτουργική επιγραφή «Ο Θ(ΕΟ)C Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΧΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ

⁴¹⁹ΜΠΟΥΡΑΣ -ΜΠΟΥΡΑ, *Ελλαδική ναοδομία*, σ. 337, ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες*, σ.156-158, πίν. XVIII και ΒΟΥΡΑΣ-ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΝΔΡΕΑΔΗ *Churches*, σ.156-157, πίνακας XVIII, φωτ.144-156.

⁴²⁰Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής, *ΔΧΑΕ* περ. Δ', 8, 1975-76, σ. 199-229.

⁴²¹ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 200.

⁴²²Για τον εικονογραφικό τύπο της Κυριώτισσας βλ. ενδεικτικά Ν. ΚΟΝΔΑΚΟΝ, *Ikonoğrafija Bogomateri*, Petrograd 1914-15, II σ. 141 κ.ε. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μουσείον Μπενάκη Κατάλογος των Εικόνων*, Αθήναι 1936, σ. 8, πίν. 7^Α. S. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, München (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 20) 1975, σ. 213-216. Α. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ, Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο, *Δωδώνη*, τόμ. Δ', Ιωάννινα 1975, σ.379-392.

⁴²³ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 204.

ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ»⁴²⁴. Αμέσως μετά ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος που ταυτοποιείται από την βραχυγραφία «ΧΡ» και κρατά επίσης ειλητό, όπου διακρίνεται αποσπασματικά επιγραφή «Κ(ΥΡΙ)Ε Ο Θ(ΕΟ)C ΗΜΩΝ... ΝCΟ .. ΕΥΛΟ...»⁴²⁵. Ο Μέγας Βασίλειος, που εικονίζεται να κρατά κλειστό ειλητάριο, όπως επίσης και ο άγιος Νικόλαος αναγνωρίζονται από τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά. Τελευταίος απεικονίζεται ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης, που ταυτοποιείται επίσης χάρη στην επιγραφή που τον συνοδεύει.

Η παράσταση του Μελισμού, σχεδόν κατεστραμμένη, βρίσκεται μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο ανάμεσα στους ιεράρχες⁴²⁶. Τέλος στην καμάρα του ιερού σώζονται ελάχιστα ίχνη από την παράσταση της Ανάληψης, θέση που θεωρείται τυπική από τον 10^ο αιώνα και μετά⁴²⁷.

Στον τρούλο, που είναι το πλέον καλοδιατηρημένο και ενδιαφέρον τμήμα του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού, δεσπόζει η μορφή του μετωπικού Παντοκράτορα σε προτομή. Παριστάνεται σε κάμπο χρώματος ερυθρού, να ευλογεί με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος. Ο εικονογραφικός τύπος αυτός δεν συνηθίζεται στην θέση του Παντοκράτορα και ενδεχομένως αντιγράφει την εικόνα του Χριστού Αντιφωνητή, που υπήρχε στην Χαλκή Πύλη της βασιλεύουσας⁴²⁸. Στο τύμπανο του τρούλου εικονίζονται προφήτες και κυρίως ιαματικοί άγιοι ανά ζεύγη, κάτι που επίσης δεν είναι σύνηθες. Συγκεκριμένα απεικονίζονται κατά σειρά ο άγιος Παντελεήμονας, οι προφήτες (εικ. 66) Μιχαίας (ο οποίος απεικονίζεται νέος και αγένειος σε αντίθεση με τον συνήθη εικονογραφικό του τύπο⁴²⁹) και Ιωήλ, ο άγιος Ανάργυρος Κοσμάς, οι προφήτες Ηλίας, Ελισσαίος, η αγία Θεοδότη (εικ. 67), μητέρα των Αναργύρων και οι προφήτες Δανιήλ και Μαλαχίας, ο άγιος Δαμιανός και οι

⁴²⁴ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αί τρεῖς Λειτουργίαι*, σ. 17.

⁴²⁵«Κύριε ὁ Θεός ημῶν σώσον τον λαόν σου καί εὐλόγησον τήν κληρονομίαν σου.» ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αί τρεῖς Λειτουργίαι*, σ. 32.

⁴²⁶Η παράσταση των Ιεραρχών σε συνδυασμό με το θέμα του Μελισμού συναντάται για πρώτη φορά στα τέλη του 12ου αιώνα και αποτελεί επίσης στοιχείο για την χρονολόγηση των τοιχογραφιών. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο, σ.205.

⁴²⁷Σχετικά βλ. Ε. DE WALD, *The iconography of the Ascension, American Journal of Archaeology 19*, 1915, σ. 277 κ.ε. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1938*, σ. 32 κ.ε.

⁴²⁸ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 207, υποσημ. 33-41.

⁴²⁹Η εικονογραφική αυτή παρέκκλιση, μπορεί να οφείλεται είτε σε σύγχυση του ζωγράφου, είτε σε σκόπιμη φυσιογνωμική ταύτισή του με τον Ανάργυρο Κοσμά, έτσι όπως περιγράφεται στον συναξαριστή. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 208-209.

προφήτες Ηλίας και Ελισσαίος (εικ. 68). Όλοι ταυτοποιούνται με ευκολία από τις αντίστοιχες επιγραφές που τους συνοδεύουν. Η παρουσία αγίων στον τρούλο (και μάλιστα ιαματικών) αποτελεί όχι μόνον επιβίωση παλαιάς παράδοσης, όπως συνηθιζόταν στην προεικονομαχική περίοδο, όταν δεν είχε ακόμη αποκρυσταλλωθεί ο κοσμολογικός και θεολογικός συμβολισμός του ναού, αλλά και ένδειξη για το ότι ο άγνωστος κτήτορας του ναού ενδεχομένως να είχε αφιερώσει την εκκλησία στη μνήμη τους⁴³⁰. Στα τέσσερα λοφία του τρούλου θα ζωγραφίστηκαν προφανώς οι τέσσερις ευαγγελιστές, όπως επιτάσσει το καθιερωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα και επιβεβαιώνεται από τα ίχνη κτιρίων που σώζονται.

Στο βόρειο ήμισυ της δυτικής καμάρας του ναού σώζεται αποσπασματικά η εις Άδου Κάθοδος. Διακρίνεται ο Χριστός σε κάμπο ερυθρού χρώματος, να κρατά σταυρό και να ανασύρει τον Αδάμ. Ελάχιστα διακρίνονται η Εύα, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, οι προφητάνακτες Δαυίδ και Σολομών. Χαμηλό κατασκευάσμα με ισόδομη τοιχοποιία, αντί του συνήθους σπηλαιίου παριστάνει τον Άδη, σπάνια ιδιαιτερότητα, που ενδεχομένως να έχει σχέση με τις σαρκοφάγους που υπάρχουν στην σύνθεση⁴³¹. Η απεικόνιση του Προδρόμου μαζί με τους προφήτες, η γονυκλισία του Αδάμ εκτός σαρκοφάγου και η λιτότητα της σκηνής, αποτελούν στοιχεία αρχαϊσμού⁴³². Τεχνοτροπικά στοιχεία της πράστασης υποδηλώνουν πως ο ζωγράφος έχει αφομοιώσει με τον δικό του τρόπο την αντίστοιχη παράσταση στο καθολικό της Μονής Δαφνίου, την οποία και αποδίδει με το προσωπικό λαϊκότροπο ιδίωμά του⁴³³.

Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών δεν μπορεί να γίνει με βεβαιότητα εξ αιτίας της έλλειψης αντίστοιχης επιγραφής. Ένα *terminus post quem* θα μπορούσε όμως να αποτελέσει η παρουσία των ιεραρχών στην καμάρα του ιερού σε συνδυασμό με το θέμα του Μελισμού. Την χρονολόγηση περιπλέκει το κλειστό ειλητάριο του Μεγάλου Βασιλείου. Θεωρείται όμως πως αντανακλά ανάμνηση παλαιότερης παράδοσης, όταν δηλαδή οι ιεράρχες της κόγχης εικονίζονταν μετωπικοί κρατώντας

⁴³⁰ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 213.

⁴³¹ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 215-216.

⁴³²ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 216-217.

⁴³³ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 222-223.

κλειστούς κώδικες. Αυτές οι αποκλίσεις από τα καθιερωμένα πρότυπα συνηθίζονται και είναι αντιπροσωπευτικές της πρώτης πεντηκονταετίας του 13^{ου} αιώνα⁴³⁴.

Η εικονογράφηση του ναού αποδίδεται σε δύο ομάδες ζωγράφων, γεγονός που παρατηρείται συχνά στις εκκλησίες της Αττικής της ίδιας περιόδου. Η πρώτη εικονογράφησε την Πλατυτέρα με τους Ιεράρχες και η δεύτερη τις υπόλοιπες σκηνές του ναού. Και στις δύο ομάδες κυριαρχούν η γραμμικότητα, η σχηματοποίηση, το επίπεδο πλάσιμο, τα απλοποιημένα περιγράμματα, τα στενόμακρα πρόσωπα, η έλλειψη μνημειακού χαρακτήρα η δισδιάστατη αντίληψη του χώρου, η έμμονη σε εικονογραφικές λεπτομέρειες που προέρχονται από την κομνήνεια παράδοση (όπως τα διάλιθα φωτοστέφανα και ο ερυθρός κάμπος στην εις Άδου Κάθοδο⁴³⁵) και η έλλειψη βασικών τεχνικών γνώσεων στην ζωγραφική⁴³⁶. Μπορούν να ενταχθούν στην τρίτη και κάπως επαρχιακή τάση που αναπτύχθηκε την περίοδο αυτή στην Αττική και η οποία χαρακτηρίζεται από το γεγονός πως οι ζωγράφοι αποδίδουν με απλά ζωγραφικά μέσα πρόσωπα εκφραστικά με ψυχική ένταση⁴³⁷. Πρόκειται για την ίδια «επαρχιακή» και λαϊκή τέχνη ή οποία αποκαλείται εντελώς συμβατικά «μοναστική»⁴³⁸ και ήταν ένα είδος «κοινής» καλλιτεχνικής γλώσσας που δημιουργήθηκε τον 11^ο αιώνα, ενώ δεν έπαυσε να υπάρχει ακόμα και μετά το τέλος του 12ου αιώνα στην Ελλάδα και τα νησιά, στην Ιταλία και στα ψηφιδωτά της λεγόμενης «Αδριατικής Σχολής»⁴³⁹. Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη, συναποτελούν τμήμα αυτής της ομάδας των μνημείων και συμβάλλουν σ' αυτή την διαπίστωση.

Εξάλλου η Ντ. Μουρίκη παρατηρώντας την μορφή του Χριστού στην εις Άδου Κάθοδο, τον Παντοκράτορα, αρκετούς από τους Προφήτες (ιδιαίτέρως τον Προφήτη Ηλία) και τους Αγίους που απεικονίζονται στον τρούλο, θεωρεί πως έχουν «τον πλατύ φυσιognωμικό τύπο με τα αδρά χαρακτηριστικά που βλέπουμε στις

⁴³⁴Βλ. σχετικά ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 90.

⁴³⁵ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο, σ. 224-226.

⁴³⁶Η έλλειψη στοιχειωδών γνώσεων σχεδίου καθίσταται ιδιαίτερως πρόδηλη στην εις Άδου Κάθοδο, όπου τα χέρια των μορφών είναι δυσανάλογα μικρά, ο δε Δαβίδ απεικονίζεται με έξι δάκτυλα, κάτι που παρατηρείται και σε άλλα «επαρχιακά» μνημεία. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο, σ. 223, υποσημ. 104.

⁴³⁷ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 111-112.

⁴³⁸A. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Fresques de style monastique en Grèce, Πεπραγμένα του Θ' διεθνούς βυζαντινού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τόμ. Α'*, Αθήναι 1955, σ. 510 κ.ε. και πίν. 178-183.

⁴³⁹P. L. VOCOTOPOULOS, *Fresques du XIe siècle à Corfou* (1971), σ. 178.

τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι» (Κ20). Επιπλέον κοινά στοιχεία της ζωγραφικής των δύο αυτών μνημείων θεωρεί τον τρόπο πλασίματος μερικών προσώπων, με βάση τις σχεδόν ενιαίες επιφάνειες πράσινου χρώματος, αλλά και την αδυναμία συσχετισμού των ενδυμάτων με το σώμα που αυτά περιγράφουν. Χαρακτηρίζει την ζωγραφική αυτή επαρχιακή, θεωρεί όμως πως δεν υστερεί σε εκφραστικότητα.⁴⁴⁰ Γίνεται φανερό η εξάρτηση από τα τελευταία ρεύματα της μνημειακής ζωγραφικής της δεύτερης πενηκονταετίας του 13^{ου} αιώνα⁴⁴¹, στις τελευταίες δεκαετίες του οποίου χρονολογείται ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού, με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις⁴⁴².

17. ΠΑΝΑΓΙΑ ΣΤΗΝ ΜΕΡΕΝΤΑ

Ο μικρός αυτός ναός με εξωτερικές διαστάσεις 7,9 X 4,80⁴⁴³, βρίσκεται στις υπώρειες του όρους Μερέντα στα νοτιοανατολικά της κατοικημένης περιοχής του Μαρκοπούλου και είναι αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου⁴⁴⁴. Υπάγεται στον τύπο της μονόκλιτης βασιλικής με δίρριχτη στέγη, αλλά εξαιτίας του ότι έχει υποστεί πολλές καταστροφές και αρκετές επεμβάσεις στο πέρασμα των αιώνων, δεν μπορεί να αποκατασταθεί η αρχική του μορφή με βεβαιότητα. Ενδεχομένως κάποτε ο ναός να είχε την μορφή τρίκλιτης βασιλικής⁴⁴⁵. Όπως συνάγεται από τις τοιχογραφίες, είναι βέβαιο πως η πρώτη οικοδομική φάση του μνημείου που σώζεται σήμερα, χρονολογείται στα τέλη του 13ου και η τελευταία στα τέλη του 18ου αιώνα, με δύο ενδιάμεσες φάσεις στον 15ο και 17ο αιώνα, χωρίς όμως να είναι σίγουρο ότι η τοιχογράφηση του ναού συνέπεσε με τις αντίστοιχες οικοδομικές εργασίες. Εξωτερικά ο ναός στερείται συμμετρίας και είναι κατασκευασμένος με αμελή τοιχοποιία. Τα στοιχεία αποτελούν συνέπειες της

⁴⁴⁰ ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 56.

⁴⁴¹ DJURIC, *Peinture murale*, σ. 69.

⁴⁴² ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο, σ. 227.

⁴⁴³ Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, ΑΔ 18 (1963), *Χρονικά* Β1 (1965), σ. 56.

⁴⁴⁴ Σχετικά με τον ναό βλ. ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Διαδρομές*. ΜΠΟΥΡΑΣ-ΜΠΟΥΡΑ, Ελλαδική ναοδομία, σ. 336. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 123 κ.εξ. ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Μεσόγεια*, σελ. 182-197.

⁴⁴⁵ COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 123.

πρόχειρης και βεβιασμένης ανακατασκευής του⁴⁴⁶. Οικοδομικό υλικό από αρχαία κτίρια έχει επαναχρησιμοποιηθεί, όπως και σε άλλους αντίστοιχους ναούς της περιοχής. Παράλληλα στον περιβάλλοντα χώρο του ναού διακρίνονται με σαφήνεια τα ίχνη δύο παρεκκλησίων προσκολλημένων στις μακρές πλευρές του. Προκειμένου να εξασφαλιστεί η επικοινωνία των παρεκκλησίων με τον κυρίως ναό δημιουργήθηκαν ανοίγματα στους τοίχους. Διακρίνονται επίσης ίχνη από τον νάρθηκα που υπήρχε στην δυτική πλευρά. Τα κτίσματα αυτά ενδεχομένως προστέθηκαν σε μεταγενέστερη επέκταση του αρχικού ναού και αργότερα καταργήθηκαν ή καταστράφηκαν. Στη θέση των παρεκκλησίων σώζονται ταφές, που ενδεχομένως, λόγω της προνομιακής θέσης τους, να φιλοξενούσαν κτήτορες. Υποστηρίζεται επίσης η άποψη πως ολόκληρο το οικοδόμημα είναι κτισμένο πάνω σε αρχαίο ναό, συνήθως πρακτική στους βυζαντινούς χρόνους⁴⁴⁷, άποψη που δεν έχει ακόμη επιβεβαιωθεί ανασκαφικά. Η αψίδα του ιερού είναι πεντάπλευρη εξωτερικά, με παντελή έλλειψη συμμετρίας. Η πολυγωνική αυτή μορφή της αψίδας συνηθίζεται την παλαιοχριστιανική περίοδο, ανακάμπτει σε ναούς της πρωτεύουσας αλλά και της Θεσσαλονίκης την περίοδο των Κομνηνών και των Παλαιολόγων⁴⁴⁸. Το ιερό χωρίζεται από τον κυρίως ναό με τέμπλο, αποτελούμενο από δύο μαρμάρινα θωράκια, που φέρουν ανάγλυφους σταυρούς και προέρχονται από άλλον παλαιοχριστιανικό ναό. Τεμάχια αρχαίων κιονίσκων σε δεύτερη χρήση έχουν τοποθετηθεί ώστε να σχηματίζεται η Ωραία Πύλη. Η Αγία Τράπεζα είναι εντοιχισμένη στην αψίδα και η άνω επιφάνειά της αποτελείται από αρχαία μαρμάρινη πλάκα. Η είσοδος του ναού φαίνεται ότι είναι μικρότερη από το αρχικό της σχέδιο, καθώς είναι ευκρινές στην τοιχοδομία του δυτικού τοίχου το περίγραμμα της πρώτης, η οποία είχε μεγαλύτερο άνοιγμα και τοξωτό το άνω μέρος της.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Σε αντίθεση με την προχειρότητα της κατασκευής και της τοιχοδομίας, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του κατάγραφου ναού, που χωρίζονται

⁴⁴⁶COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 125.

⁴⁴⁷ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Ναοί*, σ. 165-190.

⁴⁴⁸G. MILLET, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, σ. 182-183.

σε τέσσερα διαφορετικά στρώματα τοιχογράφησης. Περισσότερο εκτεταμένο είναι το δεύτερο στρώμα, το οποίο σώζεται στο ανώτερο τμήμα της κόγχης του Ιερού Βήματος και του κυρίως ναού και χρονολογείται στην τέταρτη δεκαετία του 13ου αιώνα. Το στρώμα αυτό οριοθετείται από λευκές και κόκκινες ταινίες. Οι παραστάσεις παρατίθενται ανά τρεις ζώνες σε κάθε μακρά πλευρά των τοίχων, ενώ η οροφή κοσμεύεται με σχέδια επάλληλων κύκλων και σταυρών. Στον ημικύλινδρο του Ιερού Βήματος απεικονίζεται το κατεξοχήν ευχαριστηριακό θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων (εικ. 69,70). Στην νότια πλευρά της καμάρας ζωγραφίζονται με αφηγηματική συνέπεια από ανατολικά προς δυτικά ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, η Γέννηση του Χριστού, η Υπαπαντή, η Βάπτισμα (εικ. 71). Στον βόρειο απεικονίζεται η Μεταμόρφωση (εικ. 72), στην οποία διαβάζεται με δυσκολία η μακροσκελής επιγραφή «ΕCCOΘΕΝ ΕΞΕΛΑΜΨ[ΑC] ΩC Θ(ΕΟ)C ΦΥCΕΙ./ΚΑΙ CΑΡΚΟC ΗΛΛΗΟCΑC [ΑΥ]ΤΩΝ ΤΑC ΦΥCΕΙC / ΤΗC ΑCΤΡΑΠΗC ΔΕ ΜΗ ΦΕΡΟΝΤΕC ΤΗΝ ΦΛΟΓΑ / ΠΙΠΤΟΥCΙΝ ΕΙC ΓΗΝ. ΟΙ ΜΑΘΗΤΑΙ CΟΥ ΛΟΓΕ.», εμπνευσμένη από την υμνογραφία της εορτής⁴⁴⁹. Στην συνέχεια απεικονίζονται ο Επιτάφιος Θρήνος (εικ. 73), η σκηνή του Λίθου και μια ακόμα σκηνή, ολοκληρωτικά κατεστραμμένη, ενδεχομένως η εις Άδου Κάθοδος, που συνήθως ακολουθεί την προηγούμενη παράσταση των Μυροφόρων. Βόρεια, από δυτικά προς τα ανατολικά ζωγραφίζεται η πολυπρόσωπη Βαϊοφόρος οι άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός και ο Μυστικός Δείπνος. Στο δυτικό τύμπανο του ναού απεικονίζεται η Σταύρωση⁴⁵⁰.

Η νότια πλευρά της καμάρας καλύπτεται από την παράσταση των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων (εικ. 74)⁴⁵¹. Διακρίνονται αριστερά δεκαοκτώ μορφές και δεξιά άλλες είκοσι δύο. Ο τρόπος που αποδίδονται οι δύο ομάδες των αγίων διαφέρει, γεγονός που ενδεχομένως να οφείλεται στην χρήση διαφορετικών προτύπων⁴⁵². Οι Άγιοι φέρουν περίζωμα και βρίσκονται βυθισμένοι στο παγωμένο νερό μέχρι τα πόδια. Αριστερά διακρίνεται ένας από αυτούς να έχει ήδη εισέλθει στο θερμό λουτρό. Διάλιθοι στέφανοι, επιβράβευση της μαρτυρικής επιβεβαίωσης

⁴⁴⁹COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 133, υποσημ. 2.

⁴⁵⁰Στο ίδιο σημείο τοποθετείται η Σταύρωση και στον ναό του αγίου Πέτρου στα Καλύβια (Κ5). Η θέση αυτή συνηθίζεται από τον 12^ο αιώνα και μετά. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, υποσημ. 3.

⁴⁵¹Σχετικά με το συναξάριο των Αγίων Τεσσαράκοντα βλ. Η. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis, 1920, σ. 521-524.

⁴⁵²COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σελ. 149.

της πίστης τους, εικονίζονται στο ανώτερο τμήμα της παράστασης. Αριστερά διακρίνονται τα ονόματα «Ο ΑΓΙΟΣ ΧΟΥΔΙ[ΩΝ], Ο ΑΓΙ(Ο) ΟΥΑΛΗΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΛΕΞΑ[Ν]ΔΡΟΣ» και δεξιά «ΣΑΚΕΡΔΟΝ, Ο ΑΓ(ΙΟ) ΕΚΔΙΚΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟ) ΓΑΪΟΣ, Ο ΑΓΙΟ[Σ] ΦΙΛΟΚΤΗΜ(ΩΝ), Ο [ΑΓ](ΙΟ) ΚΥΡΙΛΛΟΣ». Είναι ενδιαφέρον πως ο ζωγράφος έχει προσπαθήσει να διαφοροποιήσει τα χαρακτηριστικά του προσώπου των μορφών των αγίων.

Στον βόρειο τοίχο σώζεται η επιβλητική παράσταση των αγίων Θεόδωρου του Τήρωνος και Γεωργίου του Διασορίτη. Ο τελευταίος κρατά φράγκικη τριγωνική ασπίδα, που αποτελεί προφανή δυτική επιρροή. Η παράσταση χρονολογείται στον 14^ο αιώνα.

Τέλος σε διάφορα σημεία του ναού, κυρίως σε γωνίες, αλλά και στο θριαμβευτικό τόξο, διακρίνονται ίχνη αδιάγνωστων μεμονωμένων αγίων σε κακή κατάσταση διατήρησης, που χρονολογούνται στον 15^ο και τον 17^ο αιώνα. Οι μορφές αυτές έχουν επικαλυφθεί σε μεγάλο βαθμό από νεώτερες επιζωγραφίσεις. Στην τελευταία φάση αγιογράφησης, που τοποθετείται στον 18^ο αιώνα και που βρίσκεται εκτός των χρονολογικών ορίων της παρούσας μελέτης, αναγνωρίζεται ο αγιογράφος Γεώργιος Μάρκου και οι μαθητές του.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού προσαρμόζεται, όπως είναι αναμενόμενο, στις μικρές του διαστάσεις. Δίδεται έμφαση στον χριστολογικό κύκλο και ακολουθεί σε γενικές γραμμές τα καθιερωμένα πρότυπα όπως διαμορφώθηκαν στα τέλη του 11^{ου} και στον 12^ο αιώνα. Εξαιρέσεις μπορεί να εντοπίσει κανείς στην παράσταση της Βαϊοφόρου και περισσότερες στην σκηνή του Επιταφίου Θρήνου. Συγκεκριμένα στην Βαϊοφόρο, η ομάδα των Ιουδαίων που υποδέχονται τον Ιησού στα Ιεροσόλυμα είναι εξαιρετικά πολυπληθής, κάτι που συνηθίζεται από τον 13^ο αιώνα και μετά⁴⁵³. Αντίστοιχα στην σκηνή του Επιταφίου Θρήνου χαρακτηριστικά του 13^{ου} αιώνα αποτελούν η σαρκοφάγος, η στάση της Παναγίας που αγκαλιάζει τον νεκρό Χριστό, ο τρόπος με τον οποίο η σινδόνη περιβάλλει το σώμα του Ιησού, η θέση του Ιωσήφ Αριμαθαίας ανάμεσα στην Παναγία και τον Ιωάννη και όχι στα πόδια του, όπως συνήθως απεικονίζεται μέχρι το τέλος του 12^{ου} αιώνα. Επιπλέον η έμφαση στα αρχιτεκτονήματα, όπως επίσης και η προτίμηση στην εικονογράφηση

⁴⁵³COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 143-145.

των αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων, ακόμα και τα σχέδια του διακοσμητικού διακόσμου του ναού συνηγορούν στην χρονολόγηση αυτή⁴⁵⁴.

Η ζωγραφική του ναού έχει χαρακτηριστεί επαρχιακή και αναμφίβολα απέχει πολύ από την ακτίνα επίδρασης των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων της εποχής. Ο ζωγράφος αναπαράγει καλά πρότυπα, με τα μέσα που διαθέτει και με προφανείς περιορισμένες δυνατότητες. Διακρίνεται για την εμμονή του στην κομνήνεια τεχνοτροπία, όπως εξάλλου παρατηρείται και στα περισσότερα μνημεία της Λατινοκρατούμενης Αττικής, ακολουθώντας όμως, στο βαθμό του δυνατού και τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής του. Η έλλειψη πλαστικότητας στα ενδύματα και η γραμμικότητα συνυπάρχει με την απόδοση των όγκων, που γίνεται κυρίως με τον συνδυασμό ψυχρών και θερμών χρωμάτων. Τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, οι καστανοί προπλασμοί και οι ώχρινη σάρκα στα πρόσωπα, η σχεδιαστική απόδοση των φωτισμών της σάρκας με λεπτές λευκές γραμμές, η περιορισμένη πλαστικότητα, η απλοποίηση, αλλά και η ανενδοίαστη χρήση του χρώματος, αποτελούν χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν τον ιδιότυπο «μανιερισμό» του τέλους του 12^{ου} αιώνα και που ακολουθείται και στον 13^ο αιώνα⁴⁵⁵. Με βάση τα χαρακτηριστικά αυτά, αλλά και σε σύγκριση με άλλα μνημεία της περιόδου, η ζωγραφική της πρώτης φάσης του μνημείου που ενδιαφέρει την παρούσα εργασία αποδίδεται στον 13^ο αιώνα και ειδικότερα στο δεύτερο μισό του.

18.ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΤΡΑ ΒΑΡΥΜΠΟΜΠΗΣ

Στην περιοχή «Πέτρα» Βαρυμπόμπης, στην ευρύτερη περιοχή της Δεκέλειας του δήμου Θρακομακεδόνων, βρίσκεται ο ναός του αγίου Νικολάου, που χρησιμοποιείται σήμερα από την γυναικεία Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ως κοιμητηριακό παρεκκλήσιο. Ο ναός ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο του ελεύθερου σταυρού (με σχεδόν ίσο μήκος των τεσσάρων κεραιών), φέρει οκταγωνικό τρούλο με τέσσερα παράθυρα και ημιεξαγωνική εξωτερικά κόγχη με μονόλοβο παράθυρο στα ανατολικά. Η μοναδική είσοδος ανοίγεται στα δυτικά. Στοιχεία από πελεκητούς

⁴⁵⁴COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 142-152.

⁴⁵⁵COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Deux monuments*, σ. 152-160.

πωρόλιθους και κογχυλιάτη λίθο διακρίνονται στα μέτωπα των αψίδων και τις κεραίες. Στο παράθυρο της νότιας κεραίας έχει ενσωματωθεί, ως πρέκι, τμήμα γείσου με σταγόνες σε δεύτερη χρήση. Αναφέρεται από τον Αν. Ορλάνδο, ο οποίος τον χρονολογεί στον 16^ο ή τον 17^ο αιώνα⁴⁵⁶. Με βάση όμως το παλαιό στρώμα τοιχογραφιών που αποκαλύφθηκε στο εσωτερικό του, μετά από τον σεισμό της 7^{ης} Σεπτεμβρίου 1999, αναχρονολογήθηκε στον 13^ο αιώνα⁴⁵⁷.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός στο παρελθόν ήταν κατάγραφος. Στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα διακρίνονται δύο στρώματα τοιχογράφησης. Το νεότερο χρονολογείται στον 18^ο αιώνα⁴⁵⁸. Από το παλαιότερο διακρίνονται κάτω από την επιζωγράφηση ίχνη από τις άκρες της παράστασης της Πλατυτέρας και τμήμα από τρίχρωμο πριονωτό διακοσμητικό στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού Βήματος. Στην ανατολική κεραία διακρίνεται τμήμα αγγέλου και φωτοστέφανο αγίου και στην νότια σπαράγματα διακοσμητικού που απεικονίζει άκανθα, δύο δυσδιάκριτες μορφές μάλλον γυναικείες και η αρχή οικοδομήματος. Στην βάση του τυμπάνου του τρούλου σώζεται τμήμα ταινίας με αλληλοτεμνόμενους κύκλους που περιβάλλουν τρίφυλλα φυτικά κοσμήματα. Στο περίγραμμα των λοφίων του τρούλου επαναλαμβάνεται το πριονωτό κόσμημα του Ιερού. Στα λοφία σώζονται σε κακή κατάσταση διατήρησης τρεις από τους τέσσερις Ευαγγελιστές σε ωχροκόκκινο βάθος, πλαισιωμένοι από τόξο κοσμημένο με άκανθα. Στο νοτιοανατολικό ο Ιωάννης ο Θεολόγος (εικ. 75) εικονίζεται να γράφει σκυμμένος σε μεγάλη δέλτο, στο νοτιοδυτικό ο Μάρκος (εικ. 76) με κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό και γραφίδα στο δεξί χέρι και τέλος στο βορειοδυτικό ο Λουκάς, κρατώντας φύλλο περγαμηνής στο αριστερό και φέροντας στο στήθος του το δεξί χέρι. Οι μορφές είναι φθαρμένες. Μολαταύτα χαρακτηρίζονται από περιορισμένη γραμμικότητα και προσπάθεια απόδοσης όγκου. Ο τέταρτος ευαγγελιστής ανήκει στο νεώτερο στρώμα. Οι τοιχογραφίες του

⁴⁵⁶ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΕΜΜΕ*, Γ', σ. 207. Εικ. 276-277.

⁴⁵⁷ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 127-131. ΠΑΛΛΗΣ, *Τοπογραφία*, σ. 176.

⁴⁵⁸ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΕΜΜΕ*, σ. 207, ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 131.

παλαιότερου στρώματος χρονολογούνται με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια στην τέταρτη δεκαετία του 13^{ου} αιώνα, σύμφωνα με την Αικ. Παντελίδου-Αλεξιάδου⁴⁵⁹.

19.ΣΩΤΗΡΑΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟΝ ΕΛΑΙΩΝΑ ΜΕΓΑΡΩΝ

Πρόκειται για αξιόλογο μνημείο που βρίσκεται στον Ελαιώνα των Μεγάρων και είναι ήδη γνωστό στη βιβλιογραφία⁴⁶⁰, αν και όχι επαρκώς μελετημένο, με εξαιρετικής σημασίας τοιχογραφίες. Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού είναι ο απλός τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος, με αθηναϊκό τρούλο⁴⁶¹, με ημιεξαγωνική εξωτερικά αψίδα στα ανατολικά, διαστάσεων 8,5 χ 7,9 μ. και δυο εισόδους στα δυτικά και στα νότια. Ο ναός είναι ελαφρώς ακανόνιστου σχήματος, με ιδιαίτερως επιμελημένη τοιχοποιία στον τρούλο και την κόγχη του Ιερού και την χρήση σπολίων στην ανατολική και νότια όψη του, οι οποίοι σχηματίζουν ταυ και σταυρό⁴⁶². Στα δυτικά υπήρχε εξωνάρθηκας, από τον οποίο όμως σώζονται ελάχιστα ζωγραφικά σπαράγματα.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου ακολουθεί σε γενικές γραμμές τα καθιερωμένα⁴⁶³. Στην ανατολική πλευρά, στην κόγχη του Ιερού Βήματος, απεικονίζονται η σχεδόν ολοκληρωτικά κατεστραμμένη Παναγία ως Πλατυτέρα των Ουρανών και οι Ιεράρχες σε μετωπική στάση και κάτω από γραπτά τόξα (εικ. 77). Η χρήση των τόξων αποτελεί αρχαϊσμό που παρατηρείται τόσο στους ναούς της

⁴⁵⁹ΑΙΚ. ΠΑΝΤΕΛΙΔΟΥ-ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ, *Σεισμόπληκτες εκκλησίες του Δήμου Αχαρνών*, Αθήνα 2004, σ. 92.

⁴⁶⁰Σχετικά με το μνημείο βλ. κυρίως ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Μεγαρική*, τχ. 208, 758-767. Μ.Χ. ΓΚΗΤΑΚΟΣ, *Ο εν ελαιώνι των Μεγάρων βυζαντινός ναός του Σωτήρος Χριστού*, Αθήνα 1953.

ΑΔ 17 (1962-1963), *Χρονικά*, 52, πίν. 53β και ΑΔ 21(1966), *Χρονικά*, 118, πίν. 114 (Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ), ΑΔ 21 (1966), *Χρονικά*, 20 (Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εργασίες συντηρήσεως*). ΑΔ 38 (1983), *Χρονικά*, 66, πίν. 31^α (ΑΙΚ. ΠΑΝΤΕΛΙΔΟΥ-ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ, *Νομός Αττικής, Στερεωτικές και αναστηλωτικές εργασίες*). ΜΠΟΥΡΑΣ-ΜΠΟΥΡΑ, *Ελλαδική ναοδομία*, σ. 230-232, όπου και όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία. ΣΤΕΡΓΙΟΥ, *Μεγαρέων*. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 129-159.

⁴⁶¹Βλ. σχετικά Χ.ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, σ.124.

⁴⁶²Για την αναλυτική αρχιτεκτονική περιγραφή του ναού βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 129-151.

⁴⁶³ΓΚΗΤΑΚΟΣ, *Ο ναός του Σωτήρος Χριστού*, σ. 21-44.

Σπηλιάς της Πεντέλης (Κ6)⁴⁶⁴, όσο και στο ναό του Ταξιάρχη Δάγλα στο Μαρκόπουλο (Κ16)⁴⁶⁵. Στον τρούλο ιστορείται το τυπικό θέμα του Παντοκράτορα (εικ. 78) στον ασυνήθιστο, όμως, τύπο του "καθήμενου επί θρόνου", που απαντάται σποραδικά κυρίως τον 11^ο⁴⁶⁶ και τον 12^ο αιώνα⁴⁶⁷. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντάται και στον Παντοκράτορα στο καθολικό της γειτονικής μονής του Αγίου Ιεροθέου⁴⁶⁸, που ενδεχομένως να χρησιμοποίησε ως πρότυπο ο αγιογράφος του ναού του Σωτήρος. Στον κυρίως ναό ο τοιχογραφικός διάκοσμος διατάσσεται σε επάλληλες ζώνες. Στην κατώτερη ζώνη ιστορούνται ολόσωμοι άγιοι, ενώ στη μεσαία και την ανώτερη μαρτύρια αγίων, εικονογραφικοί κύκλοι από την ζωή των Αγίων Γεωργίου και Νικολάου. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σε συνθέσεις των Παθών του Χριστού, όπως για παράδειγμα ο Ελκόμενος Χριστός, η άρνηση του Πέτρου, ο Μυστικός Δείπνος κ.ά. (εικ. 79). Τέλος στον λίθινο κοσμήτη που περιτρέχει εσωτερικά τον ναό, ζωγραφίζεται διακοσμητική ζώνη με διανθισμένα κουφικά⁴⁶⁹. Τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό του ναού διακρίνονται ακιδογραφήματα⁴⁷⁰.

Η ζωγραφική του ναού χαρακτηρίζεται από τις μεγάλες τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις που παρουσιάζει και που ενδεχομένως να οφείλονται στα διαφορετικά πρότυπα που χρησιμοποιήθηκαν⁴⁷¹. Το μεγαλύτερο τμήμα του ζωγραφικού διακόσμου εκφράζει μια συντηρητική τάση με κύρια χαρακτηριστικά την έντονη γραμμικότητα, την έλλειψη όγκου των μορφών και την πλήρη αδιαφορία για την προοπτική απόδοση του χώρου. Τα χαρακτηριστικά αυτά οδήγησαν στην

⁴⁶⁴ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, σ. 84, πιν. 21.

⁴⁶⁵ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο, σ. 200, πιν., 106.

⁴⁶⁶Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990, σ. 56. Γ. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗΣ, *Αι μοναί Μυριοκεφάλων και Ρουστίκων Κρήτης μετά των παρεκκλησίων αυτών. Συμβολή εις την έρευναν των χριστιανικών μνημείων*, Αθήνα 1977 (Διδακτορική διατριβή), σ. 89-91, πιν. 18.

⁴⁶⁷Ο. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, σ. 212 κ.ε., πιν. 46.

⁴⁶⁸Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα, *AAA* 11, 1978, σ. 116 κ.ε., εικ.1.

⁴⁶⁹Βλ. σχετικά G. MILES *Painted pseudo-Kufic ornamentation in Byzantine churches in Greece*, *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre, 1971*, Vol. III, *Bucarest 1974*, σ. 373-377.

⁴⁷⁰Συγκεκριμένα στο εξωτερικό απεικονίζονται σκηνές ζώων που αλληλοσπαράσσονται, ιχθείς, καμήλα, νεαρών ανάμεσα σε οπωροφόρα δέντρα, ραμφοφόρο τετράποδο, παγώνι, ενώ στο εσωτερικό κυνήγι ελαφιού, ιστιοφόρο, αετός. Βλ. ΓΚΗΤΑΚΟΣ, *Ο ναός του Σωτήρος Χριστού*, σ. 60.

⁴⁷¹ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 55.

χρονολόγησή τους στον 12^ο αιώνα⁴⁷². Σε κάποιες όμως προσωπογραφίες αγίων και ορισμένες σκηνές παρουσιάζονται χαρακτηριστικά των αναζητήσεων του 13^{ου} αιώνα όπως παρουσιάζονται στα μεγάλα κέντρα τουλάχιστον από την τέταρτη δεκαετία του και μετά. Συγκεκριμένα είναι προφανής η προσπάθεια του καλλιτέχνη για την απόδοση όγκου και σωματικότητας και για πλαστικότερη απόδοση των μορφών⁴⁷³. Τα χαρακτηριστικά αυτά διαφαίνονται κυρίως στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου και στις μορφές του Αδάμ στην εις Άδου Κάθοδο⁴⁷⁴, της Αγίας Μαρίας, του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 80) και του Αγίου Γεωργίου (εικ. 81) στο βορειοδυτικό τμήμα του ναού. Η Ν. Μουρίκη παρατηρεί πως το πλατύ πλάσιμο στα πρόσωπα των δυο αυτών Αγίων έχει γίνει μόνο με την χρήση πράσινου. Το τεχνοτροπικό αυτό στοιχείο αυτό, όπως επίσης τα γεμάτα πρόσωπα με τα μεγάλα εκφραστικά μάτια και γενικότερα η ψυχική διάθεση των μορφών, παρουσιάζουν μεγάλη συνάφεια με τα αντίστοιχα του ναού του Σωτήρα στο Αλεποχώρι⁴⁷⁵. Εκτός του στοιχείου αυτού κοινή εικονογραφική λεπτομέρεια των δύο ναών αποτελεί η εναλλαγή του κόκκινου και του γαλάζιου βάθους στις μεμονωμένες μορφές, αλλά και στις συνθέσεις. Με βάση αυτά τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά αποδέχεται την αναχρονολόγηση που προτείνει ο V. Djuric, ο οποίος θεωρεί πως οι τοιχογραφίες του μνημείου είναι έργο του τρίτου τέταρτου του 13ου αιώνα⁴⁷⁶.

20. ΣΩΤΗΡΑΣ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ

Πρόκειται για καθολικό μονής (η οποία λειτουργούσε μέχρι τις αρχές του αιώνα), όπως προκύπτει και από τα βοηθητικά κτίσματα που διατηρούνται σε ερειπιώδη κατάσταση στον περιβάλλοντα χώρο⁴⁷⁷. Βρίσκεται έξω από το Αλεποχώρι, είκοσι επτά περίπου χιλιόμετρα μακριά από τα Μέγαρα, κοντά στην ακτή του Κορινθιακού.

⁴⁷²M. GRIGORIADOU, *Peintures murales du XI^e siècle en Grèce*, αδημ. διδ. διατριβή, Παρίσι, 1968,69, σ. 69 κ.ε.. Επίσης βλ. και GRIGORIADOU, *Affinités*, σ. 38.

⁴⁷³ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 56.

⁴⁷⁴ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 157.

⁴⁷⁵ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ.56.

⁴⁷⁶V. DJURIC, *La peinture murale byzantine : XI^e et XIII^e siècles, XV^e CIEB, Actes*, Αθήνα 1979, σ. 69.

⁴⁷⁷ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 9.

Ο ναός έγινε γνωστός χάρις στον Αναστάσιο Ορλάνδο⁴⁷⁸, ο οποίος αναφέρει απλώς το όνομά του και τον αρχιτεκτονικό του τύπο. Εντάσσεται στην κατηγορία των μονόκλιτων σταυρεπίστεγων. Είναι ένα μονόχωρο ορθογώνιο κτίσμα, η στέγαση του οποίου γίνεται με δύο καμάρες που διαγράφουν εξωτερικά το σχήμα του σταυρού. Η κατά μήκος καμάρα διακόπτεται περίπου στο μέσο της από την στενότερη και υψηλότερη εγκάρσια. Στην ανατολική πλευρά υπάρχει εξωτερικά εξαγωνική κόγχη και μια μόνο θύρα στην πρόσοψη. Ο ναός δεχόταν περιορισμένο φωτισμό, καθώς υπάρχουν περιορισμένα ανοίγματα (ένα μικρό στενό άνοιγμα στην κόγχη του ιερού και στην νότια πλευρά της εγκάρσιας καμάρας, καθώς και ένα μεγάλο ορθογώνιο παράθυρο στον νότιο τοίχο, το οποίο μάλλον ανοίχθηκε σε μεταγενέστερη φάση)⁴⁷⁹. Οι εξωτερικές του όψεις, οι οποίες έγιναν ορατές μετά την απομάκρυνση των επιχρισμάτων κατά την διάρκεια των εργασιών αναστήλωσης που ολοκληρώθηκε το 2006, δεν είναι επιμελημένες πλην αυτής της κόγχης του Ιερού, όπου διακρίνεται λαξευτή ισόδομη τοιχοποιία από κογχυλιάτη λίθο, με λοξότμητο γείσο από το ίδιο πέτρωμα και λιτό κεραμικό διάκοσμο. Επάνω από το παράθυρο της κόγχης, υπάρχουν ακόμα δύο από τα τρία σκυφία που είχαν ενσωματωθεί. Με βάση και αυτά τα στοιχεία ο ναός χρονολογείται στα τέλη του 12^{ου} ή τις αρχές του 13^{ου} αιώνα, καθώς συνδέεται με την ελλαδική σχολή της περιόδου αυτής⁴⁸⁰.

Οι μικρές διαστάσεις του μνημείου (εξωτερικό μήκος 5.86 μ. χωρίς την κόγχη του Ιερού και πλάτος 4.30 μ., μέγιστο ύψος στην κατά μήκος καμάρα 3.50 και στην εγκάρσια 4.29 μ. με άνοιγμα της πρώτης 3 και της δεύτερης 1.10 μ.), καθώς και η επιλογή του οικονομικότερου (σε σχέση με τους υπόλοιπους) αρχιτεκτονικού του τύπου, υποδεικνύουν τις περιορισμένες δυνατότητες του κτήτορα, συνέπεια του χαμηλού βαθμού του στην εκκλησιαστική ιεραρχία, όπως μαρτυρείται από την κτητορική επιγραφή. Στην επιγραφή αυτή δεν αναγράφεται η χρονολογία ανέγερσής του⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Σταυρεπίστεγοι ναοί*, σ. 42-44.

⁴⁷⁹Για αναλυτική αρχιτεκτονική περιγραφή του ναού βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 5-7.

⁴⁸⁰ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ.55-56.

⁴⁸¹«+’Ανηγέρθη εκ βαράθρ(ων) ὁ Θεῖος ν(α)ός του Κ(υρί)ου ἡμ(ών) Ἰ(ησοῦ) Χ(ριστοῦ) δηά μιστώ(;) ὑ.πο- δωσι του εὐλαβε(στά)του Αέον- το(ς) ἱερ(έως) τοῦ Κοκαλάκη ἄμα συμβύου κ(αί) τέκνης κ(αί) τῆς μ(η)τρ(ός) αὐτοῦ. [’Αμήν;]». ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 10.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου μπορεί να μελετηθεί σήμερα χάρις στις φωτογραφίες της Ρέας Ανδρεάδη στις οποίες στηρίχθηκε η Ντούλα Μουρίκη⁴⁸², η οποία και μελέτησε τον ναό το 1978, τρία χρόνια πριν να ολοκληρωθούν οι εργασίες καθαρισμού και στερέωσης του ζωγραφικού του διακόσμου και πριν υποστεί σοβαρές ζημιές από σεισμό που έπληξε την Αττική το 1981. Ο σεισμός είχε σαν αποτέλεσμα την σχεδόν ολοκληρωτική καταστροφή των τοιχογραφιών του. Σήμερα σώζονται μέρος της σκηνής του λουτρού από την Γέννηση, τμήμα διακοσμητικής ταινίας στον ημικύλινδρο της νότιας καμάρας, ο ευαγγελιστής Μάρκος στην νοτιοδυτική τριγωνική επιφάνεια και η παράσταση του Λίθου στο κάτω βόρειο διάχωρο.

Η διάταξη του ζωγραφικού διακόσμου στον κυρίως ναό έχει άμεση σχέση με τον αρχιτεκτονικό τύπο του μνημείου, καθώς, όπως συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις ναών του τύπου αυτού, καταβάλλεται και εδώ μια προσπάθεια να προσαρμοστεί το κλασσικό πρόγραμμα ενός εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με τρούλο στον τύπο του σταυρεπίστεγου⁴⁸³.

Σύμφωνα με τις περιγραφές της Μουρίκη, στον ναό δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον χριστολογικό κύκλο, στον οποίο και βασίζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα, γεγονός που υπογραμμίζεται και από την ασυνήθιστη απεικόνιση του Χριστού σε προτομή (αντί της Θεοτόκου) στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού (εικ. 82), τοποθέτηση που συνηθίζεται και σε ναούς της Κρήτης⁴⁸⁴. Στον ναό του Σωτήρα πλαισιώνεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ (εικ. 83), όπως προκύπτει από τις επιγραφές «ΜΙΧ(Α)ΗΛ» και «Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) [ΓΑΒΡΙ]ΗΛ», οι οποίοι σκύβουν προς το μέρος του δεόμενου, γεγονός εξαιρετικά σπάνιο στην βυζαντινή ζωγραφική⁴⁸⁵. Η μετάθεση της μορφής του Παντοκράτορα από τον τρούλο, όπου

⁴⁸²ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 11-44.

⁴⁸³ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 12.

⁴⁸⁴ΛΑΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Δύο εκκλησίες*, σ. 28, σημ. 4. Γενικά για το θέμα του Παντοκράτορα στην κόγχη του Ιερού βλ. GRABAR, *La peinture*, σ. 224.

⁴⁸⁵Όπως για παράδειγμα στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Γεράκι (Α. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Une icône byzantine à Thessalonique, Cah III* (1948), σ.123, ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Παλαιολόγειος Αναγέννησις*, σ. 267), στην κεντρική αψίδα του ναού του Ljutibrod στην Βουλγαρία, που χρονολογείται στο β' μισό 14ου αί. (GRABAR, *La peinture*, σ. 223-224) και στην Αγία Σοφία Μονεμβασίας (χρονολογείται στον 12°

συνήθως απεικονίζεται⁴⁸⁶, θα μπορούσε να ερμηνευθεί επίσης ως λύση ανάγκης, λόγω του αρχιτεκτονικού τύπου του ναού, που δεν περιλαμβάνει τρούλο και ενδεχομένως να σχετίζεται και με την αφιέρωση του μνημείου στον Σωτήρα Χριστό⁴⁸⁷. Στον ημικύλινδρο της αψίδας εικονίζονται μετωπικοί⁴⁸⁸ από αριστερά προς τα δεξιά οι ιεράρχες Αθανάσιος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος (εικ. 84), Μέγας Βασίλειος και Γρηγόριος Νύσσης (εικ. 85). Στον βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος, επάνω από μια κόγχη που αναπληρώνει την πρόθεση, διατηρείται σε καλή κατάσταση μόνο το κεφάλι ενός αδιάγνωστου αγίου που εικονιζόταν μέχρι την μέση. Στα μέτωπα του τοίχου, δεξιά και αριστερά από την κόγχη υπήρχε ο Ευαγγελισμός, από τον οποίο σωζόταν μόνο ο αρχάγγελος Γαβριήλ, ενώ από την μορφή της Παναγίας, η οποία είχε καλυφθεί με ασβέστη σωζόταν μόνο τμήμα από το φωτοστέφανο και η επιγραφή «ΙΔΟΥ Ι ΔΟΥΛΕΙ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ Γ[Ε]ΝΟΙΤΟ Μ[ΟΙ ΚΑ]Τ[Α] Τ(Ο) Ρ[Η]ΜΑ COY»⁴⁸⁹. Πάνω από αυτό το σημείο τμήμα ξύλινου επίπλου και το φωτοστέφανο μορφής συνηγορούν πως ίσως απεικονιζόταν η Πεντηκοστή. Το ανατολικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας καλύπτεται από την Ανάληψη, ενώ στο νότιο μισό της σωζόταν η επιγραφή «ΤΙ ΕΣΤΙΚΑΤΕ [ΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ]. ΟΥΤΩΣ ΕΛΕΥΣΕΤΕ ΚΑΘ' ΟΝ ΤΡΟΠΟ [ΕΘΕΑΣΑΘΕ ΑΥ]ΤΟΝ ΠΟΡΕΒΩΜΕΝ(ΟΝ) ΕΙΣ ΤΟΝ Ο(ΥΡ)ΑΝΟΝ»⁴⁹⁰, φράση που απευθύνουν οι Άγγελοι στους Αποστόλους.

Στο σημείο όπου συναντούνται η εγκάρσια με την κατά μήκος καμάρα του ναού, στα υποτυπώδη «λοφία» που δημιουργούνται, σώζονταν οι ευαγγελιστές Μάρκος (εικ. 86) βορειοδυτικά και νοτιοδυτικά ο Ματθαίος, οι οποίοι σώζουν αποσπασματικά επιγραφές. Από τους υπόλοιπους σωζόταν μόνο εν μέρει το κάθισμα του ενός στην βορειοανατολική τριγωνική επιφάνεια. Η παράσταση των

αιώνα), όπου η θέση του είναι επάνω από την κύρια είσοδο που οδηγεί από τον νάρθηκα στον κυρίως ναό (ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 16, υποσημ. 22.).

⁴⁸⁶Σχετικά με την εικονογραφία του Παντοκράτορα βλ. C. CAPIZZI, *Παντοκράτωρ. Saggio d'esegesi letterario- iconografica*, Roma 1964. K. WESSEL, *Das Bild des Pantokrator, Polychronion (Festschrift für F. Dölger)*, Heidelberg 1966, σ. 251 κ.ε. E. LUCCHESI-PALLI, *Christus-Pantokrator, Lexikon der christlichen Ikonographie*, I (Freiburg 1969), σ. 392-394.

⁴⁸⁷ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 15.

⁴⁸⁸Οι Ιεράρχες απεικονίζονται μετωπικοί πριν το τέλος του 12^{ου} αιώνα, οπότε στρέφονται προς την παράσταση του Μελισμού που τους συνοδεύει, γεγονός που αποτελεί κατά κανόνα στοιχείο χρονολόγησης (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός, σ. 91 κ.έ.). Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που η μετωπικότητα των Ιεραρχών διατηρείται καθ' όλη την διάρκεια του 13^{ου} αιώνα, ενδεχομένως ως ένδειξη αρχαϊσμού. (βλ. σχετικά ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 18, υποσημ. 35-42.)

⁴⁸⁹Λουκάς 1:38.

⁴⁹⁰Πράξεις 1: 11.

Ευαγγελιστών αποτελεί το μοναδικό κατάλοιπο του εικονογραφικού προγράμματος ενός τρουλαίου ναού. Η Γέννηση του Χριστού παριστανόταν στο ανατολικό μισό της εγκάρσιας καμάρας(σώζονταν μόνο μικρά τμήματα από την λεκάνη του Λουτρού και δύο γυναικείες μορφές που συνόδευαν το Βρέφος), ενώ η Υπαπαντή βρισκόταν στο νότιο τύμπανο της καμάρας αυτής. Στο δυτικό μισό της εγκάρσιας καμάρας, προς το νότο, σωζόταν ήδη σε κακή κατάσταση όταν την μελέτησε η Μουρίκη, η Βάπτιση. Διακρινόταν μια μορφή μικρού παιδιού, η οποία ενδεχομένως να αποτελούσε τμήμα των δευτερευόντων σκηνών της Βάπτισης, όπως υπέθεσε η Μουρίκη⁴⁹¹, στηριζόμενη και στο γεγονός πως δίπλα, στο βόρειο τοίχο εικονίζονταν το Συμπόσιο του Ηρώδη (εικ. 87), μαζί με την αποτομή του Ιωάννη, σκηνές δηλαδή από την ζωή του, οι οποίες ενδεχομένως να συναποτελούσαν με την Βάπτιση ένα ενιαίο σύνολο. Στο βόρειο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας σωζόταν μικρό τμήμα της Μεταμόρφωσης, ενώ στον νότιο τοίχο ακολουθούσε επίσης σε κακή κατάσταση διατήρησης η Έγερση του Λαζάρου. Ακριβώς από πάνω, στο νοτιοδυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας σε καλή κατάσταση σωζόταν η Βαϊοφόρος, η Σταύρωση σε κακή κατάσταση η οποία κάλυπτε ολόκληρο το τύμπανο του δυτικού τοίχου πάνω από την είσοδο του ναού, από τις οποίες διακρίνονταν ελάχιστα εκείνες που συνόδευαν την Παναγία «ΓΥΝΑΙ ΗΔΟΥ Ο ΥΙΟΣ COY»⁴⁹² και τον Ιωάννη «Κ(ΑΙ) CΙ ΦΗΛ[Ε].....ΤΑΙ ΤΗC ΜΗ(ΤΡΟ)C». Εξαιρετική διατήρηση παρουσιάζει η σκηνή με τις Μυροφόρες στο Μνήμα στον βόρειο τοίχο, ενώ πολύ καλά διατηρείται και η Εισ Άδου Κάθοδος (εικ. 88) στο βορειοδυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας. Στο μέσο του νότιου τοίχου διατηρούνταν σε καλή κατάσταση η Γέννηση της Παναγίας με τμήμα της επιγραφή «ΤΗΣ ΑΓΙΑC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ» και το όνομα της Άννας. Στο μέσο του βόρειου τοίχου, κάτω από την Μεταμόρφωση, εικονίζεται το Συμπόσιο του Ηρώδη με την αρχή της επιγραφής: «ΤΟ CΙΝΠΟ[CΙΟΝ]», όπου τόσο οι οικοδεσπότες Ηρώδης και Ηρωδιάδα, όσο και οι συνδαιτημόνες τους φέρουν φωτοστέφανα (εικ.87), γεγονός ιδιαιτέρως σπάνιο⁴⁹³. Οι δύο αυτές παραστάσεις τοποθετούνται συμμετρικά με κέντρο τον Χριστό του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας του Ιερού Βήματος, σε μια διάταξη που θυμίζει αυτήν της Δέησης, την οποία όμως είναι

⁴⁹¹ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 19.

⁴⁹²Ιωάννης 19:26.

⁴⁹³ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 36, υποσημ. 170-171.

αμφίβολο αν υποκαθιστά, καθώς στον νότιο τοίχο υπήρχε τριπρόσωπη Δέηση η οποία είχε καταστραφεί σε μεγάλο βαθμό από την διάνοιξη μεγάλου ορθογώνιου παραθύρου⁴⁹⁴.

Στην κατώτερη ζώνη απεικονίζονταν μεμονωμένες μορφές Αγίων. Συγκεκριμένα, από ανατολάς προς δυσμάς υπήρχε νεαρός στρατιωτικός Άγιος (εικ. 89), ο οποίος μπορεί να ταυτιστεί με τον Νέστορα, λόγω των φυσιολογικών του χαρακτηριστικών αλλά και της γειννιάσής του με τον Άγιο Δημήτριο (εικ. 90) που ακολουθεί αμέσως μετά. Στην συνέχεια εικονιζόταν ο έφιππος Άγιος Γεώργιος που φονεύει τον δράκοντα (εικ. 91). Στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου, εκατέρωθεν της εισόδου εικονίζονταν δύο ιαματικοί άγιοι, ο Παντελεήμων και ο Ερμόλαος από την μία πλευρά και από την άλλη δύο άγιες γυναίκες, η Αγία Παρασκευή και η αγία Μαρίνα (εικ. 92). Στον νότιο τοίχο σωζόταν το κατώτερο τμήμα του σώματος δύο μεγαλόσχημων αδιάγνωστων μοναστικών αγίων, όπως γίνεται προφανές από την μοναστική ενδυμασία τους και από την επιγραφή «OC[ΙOC] Π(ΑΤ)ΗΡ».

Τρεις μόνο τύποι διακοσμητικών θεμάτων κοσμούσαν τον ναό. Αποτελούνταν από κόσμημα με ρομβοειδή σχήματα, ελικοειδή φυτικός βλαστός σε κόκκινο και μαύρο χρώμα επάνω σε άσπρο κάμπο και μια απλή οδοντωτή ταινία σε προοπτική απόδοση με τέσσερα χρώματα, μαύρο, άσπρο, κόκκινο και ώχρα⁴⁹⁵.

Ενδιαφέρον έχει επίσης η εναλλαγή μπλε και κόκκινου κάμπου που παρατηρείται στην ζώνη των ολόσωμων αγίων⁴⁹⁶. Η ιδιαιτερότητα αυτή δημιουργεί ένα ανεξάρτητο πλαίσιο για κάθε μορφή χωρίς να είναι απαραίτητη η χρήση των γραπτών διαχωριστικών ταινιών, όπως γίνεται συνήθως, και απαντάται επίσης στον Ταξιάρχη Δάγλας (K16) και στην Αγία Σωτήρα Αμαρουσίου (K23) στην απεικόνιση των Ιεραρχών στο ημικόκλιο της αψίδας.

Η ζωγραφική των μεμονωμένων αγίων του ναού χαρακτηρίζεται από τεχνοτροπική ανομοιογένεια. Σε κάποιες περιπτώσεις οι μορφές απεικονίζονται με μνημειακό τρόπο. Σε άλλες όμως η τεχνοτροπική απόδοση των μορφών χαρακτηρίζεται από το σφικτό πλάσιμο στα πρόσωπα με χρήση κυρίως ώχρας και πράσινου, την παντελή απουσία θερμών χρωμάτων, την έντονη καλλιγραφική

⁴⁹⁴ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 13, 67-68.

⁴⁹⁵ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 14.

⁴⁹⁶ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 51, υποσημ. 225, 226, 227.

διάθεση (ιδιαίτερα στην απόδοση της κόμης και της γενειάδας), καθώς και τον έντονο διαχωρισμό του προσώπου από τα μαλλιά με σκούρα καστανή γραμμή, τις μικρές λεπτές πινελιές με άσπρο χρώμα να τονίζουν τα εξέχοντα σημεία και τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια που κοιτάζουν λοξά. Αντίστοιχα άλλες φορές το σώμα υπογραμμίζεται από την πλατιά πτυχολογία των ενδυμάτων, ενώ παράλληλα σε άλλες περιπτώσεις το σώμα μοιάζει να συμπιέζεται και σχεδόν να εξαφανίζεται.

Αντίθετα με ότι συμβαίνει στις μεμονωμένες μορφές, όλες σχεδόν οι σκηνές τού ναού (εκτός της Ανάληψης) χαρακτηρίζονται από ισορροπία τόσο στην οργάνωση των εικονογραφικών στοιχείων όσο και στην λειτουργία τού χρώματος. Οι φυσιογνωμίες είναι πολύ εκφραστικές με πλατιά πρόσωπα, σαρκώδη μάγουλα, σχετικά κοντές και πλατιές μύτες και μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια. Το πλάσιμο στα πρόσωπα γίνεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους : μονοχρωμία τού πράσινου με πολύ περιορισμένη χρήση λεπτής, άσπρης πινελιάς για να τονιστούν τα εξέχοντα σημεία (όπως για παράδειγμα συμβαίνει στις μορφές του Αγγέλου στην σκηνή των Μυροφόρων, τού Χριστού, του Αδάμ, του Άβελ και του Προδρόμου στην Εισ Άδου Κάθοδο, της Παναγίας στην Ανάληψη αλλά και με τον άγιο Νέστορα), με ώχρα και καφέ σκιές και το πράσινο να περιορίζεται στο περίγραμμα και εκτεταμένη χρήση της λευκής πινελιάς (όπως για παράδειγμα αυτό συμβαίνει σε μερικά πρόσωπα από την Εισ Άδου Κάθοδο και από το Συμπόσιο του Ηρώδη) και τέλος με την χρήση ζεστής ώχρας και την διακριτική παρουσία των λευκών γραμμών, όπως συμβαίνει στα περισσότερα γυναικεία πρόσωπα.

Επιπλέον τα κτίρια δεν θυμίζουν καθόλου τα κομψά και με λεπτό διάκοσμο αρχιτεκτονήματα της εποχής των Κομνηνών, απέχουν όμως παρασάγγας από τις αντιλήψεις της εποχής των Παλαιολόγων. Τέλος η υπερβολική αγάπη για το κόσμημα, που συνδέεται με τις προτιμήσεις της κομνηνικής εποχής, παρατηρείται τόσο στην ζωγραφική του ναού όσο και γενικότερα στην επαρχιακή βυζαντινή ζωγραφική τού 13ου αιώνα⁴⁹⁷. Η Ν. Μουρίκη επισημαίνει επίσης την καθαρά διακοσμητική λειτουργία των υφασμάτων που βρίσκονται στα κτίρια των παραστάσεων του Σωτήρα, σε αντίθεση με την συνήθη χρήση τους, που αποσκοπεί στο να δηλώσουν πως μια σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο. Επίσης το

⁴⁹⁷ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 54.

βαθυγάλαζο χρώμα τους διαφοροποιείται από το σύνθητες κόκκινο, λεπτομέρεια που παρατηρείται σε εικονογραφημένα χειρόγραφα και που ερμηνεύεται με βάση την ανάγκη δημιουργίας αντίθεσης με το κόκκινο βάθος των σκηνών⁴⁹⁸.

Ο ζωγράφος του ναού «αμφιταλαντεύεται πολύ εύκολα ανάμεσα στο παλιό και στο καινούριο», γεγονός που μπορεί να ερμηνευθεί από τον επαρχιακό χαρακτήρα του μνημείου⁴⁹⁹. Ως κριτήριο χρονολόγησης θα πρέπει να ληφθούν υπόψη τα πλέον προοδευτικά στοιχεία της ζωγραφικής του. Με βάση τα τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά η Ν. Μουρίκη προτείνει πως η αγιογράφηση του ναού θα πρέπει να πραγματοποιήθηκε κατά την εικοσαετία 1260 - 80⁵⁰⁰. Σύμφωνα με την ίδια «η χάρη του μικρού αυτού ναού πηγάζει ακριβώς από τη μικρή κλίμακά του, την εξαιρετη επιλογή του ήπιου αυτού τοπίου, στο οποίο εντάσσεται, αλλά ακόμα και την αδέξια, σεμνή εκδήλωση της ευαισθησίας του λαϊκού ζωγράφου που το ιστόρησε έτσι, ώστε το έργο του να μιλά με τον πιο άμεσο τρόπο στο θρησκευτικό αίσθημα των πιστών»⁵⁰¹.

21.ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ «ΚΑΡΔΑΤΑ»

Στην περιοχή «Καρδατά» λίγο μετά το Μεγάλο Πεύκο, προς την Κόρινθο, βρίσκεται ο πολύ μικρός (διαστάσεων 6,10 X 4,05 μ.) ναός, που είναι αφιερωμένος στον άγιο Δημήτριο. Ο ναός που παρουσιάζει τυπολογικές ιδιορρυθμίες⁵⁰², εντάσσεται στην κατηγορία των μονόχρωων σταυρεπίστεγων με ημιεξαγωνική εξωτερικά αψίδα στα ανατολικά και σύγχρονο εξωνάρθηκα – στέγαστρο από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η διαμήκης καμάρα, που στηρίζεται από προεξέχουσες παραστάδες, διακόπτεται περίπου στο μέσον της από την υπερυψωμένη εγκάρσια. Η είσοδος ανοίγεται στα δυτικά και υπάρχουν μόνο δύο παράθυρα, ένα μικρό ορθογώνιο στην νότια όψη και ένα αντίστοιχο στην αψίδα του Ιερού Βήματος. Ο ναός φέρει πολλαπλά εξωτερικά επιχρίσματα, με συνέπεια να μην είναι εφικτή η

⁴⁹⁸ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 53.

⁴⁹⁹ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 45.

⁵⁰⁰ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 64.

⁵⁰¹ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι*, σ. 70.

⁵⁰² ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Σταυρεπίστεγοι ναοί*, σ. 46. Η. Μ. KÜPPER, *Der Bautypus der griechischen Dachtranseptkirche*, Amsterdam 1990, σ. 171. Μ. ΔΩΡΗΣ, *Πρόταση για την τυπολογία των σταυρεπιστέγων ναών*, Αθήνα 1991, σ. 9.

διερεύνηση της τοιχοδομίας του. Η διαφορά πάχους του νότιου και του βορείου τοίχου, υποψιάζει για την ύπαρξη δύο τουλάχιστον κατασκευαστικών φάσεων⁵⁰³.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός επιχρίσθηκε και εσωτερικά, σίγουρα μετά το 1935, με αποτέλεσμα να μην σώζεται ορατός ζωγραφικός διάκοσμος. Όμως γνωρίζουμε πως υπήρχε, χάρη στην αναφορά του Ν. Καλογερόπουλου για την ύπαρξη Πλατυτέρας με σεβίζοντες Αγγέλους στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού Βήματος⁵⁰⁴. Επιπλέον η Ι. Στουφή-Πουλημένου καταθέτει την μαρτυρία της, πως στα κατώτερα τμήματα του ημικυλίνδρου της αψίδας του Ιερού Βήματος, είχε εντοπίσει διακοσμητικό που αποτελούσε παραλλαγή του *opus vermiculatum*, το οποίο καλύφθηκε με λευκό χρώμα πριν προλάβει να το καταγράψει φωτογραφικά, ενώ παράλληλα δημοσιεύει παλαιές φωτογραφίες από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη, ο οποίες, αν και ασπρόμαυρες αποτελούν πλέον την μοναδική μαρτυρία της ζωγραφικής του ναού⁵⁰⁵.

Σύμφωνα με τις φωτογραφίες αυτές στο Ιερό εικονίζεται η Θεοτόκος μετωπική να ακουμπά με το αριστερό της χέρι τον μικρό Ιησού που βρίσκεται μπροστά στο στήθος της (εικ. 93). Στο βάθος διακρίνεται ανοιχτόχρωμο ύφασμα, που στηρίζεται κατά διαστήματα σε πόρπες κοσμημένες με διπλή σειρά μαργαριταριών. Μολονότι η κατάσταση διατήρησης της τοιχογραφίας δεν ήταν καλή, διακρίνονται τα σαρκώδη μάγουλα, η άκομψη μακριά μύτη και το σοβαρό και μάλλον θλιμμένο, βλέμμα της. Από τον επίσης μετωπικό Χριστό διακρίνεται το έντονο βλέμμα του δεξιού του ματιού, ο στιβαρός λαιμός και το αποσπασματικά σωζόμενο ένσταυρο φωτοστέφανο. Από την φωτογραφία δεν είναι δυνατόν να διευκρινιστεί εάν η Πλατυτέρα ήταν όρθια ή ένθρονη, ούτε επίσης ο εικονογραφικός της τύπος. Η Ι. Στουφή-Πουλημένου υποστηρίζει πως το ύφασμα που διακρίνεται πίσω από την Παναγία είναι τμήμα του ερεισίνωτου του θρόνου της, συγκρίνοντάς το με αντίστοιχες απεικονίσεις του 12^{ου} και του 13^{ου} αιώνα⁵⁰⁶.

⁵⁰³Για εκτεταμένη αρχιτεκτονική περιγραφή του ναού βλ. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 193-200.

⁵⁰⁴ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Μεγαρική*, σ. 762.

⁵⁰⁵ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 203 και υποσημ. 467.

⁵⁰⁶ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 206-208.

Στην δεύτερη φωτογραφία αποτυπώνεται η μορφή ενός αγγέλου (εικ. 94), που χαρακτηρίζεται από το σαρκώδες πρόσωπό του, τα μεγάλα μάτια, την σχετικά γαμψή μύτη, το μικρό στόμα και τον λεπτό λαιμό. Μολονότι σύμφωνα με το αρχείο του Μουσείου Μπενάκη ο άγγελος αυτός υποτίθεται πως πλαισίωσε την Πλατυτέρα, η περίεργη στροφή του κεφαλιού του οδήγησε την Ι. Στουφή-Πουλημένου να υποθέσει, βασίμως, πως αποτελεί τμήμα της παράστασης της Ανάληψης⁵⁰⁷. Από την Ανάληψη φωτογραφήθηκαν τμηματικά μόνο οι δύο χοροί των Αποστόλων, που είθισται να πλαισιώνουν την Παναγία. Στον πρώτο χορό απεικονίζονται πέντε Απόστολοι (εικ. 95), τρεις ολόσωμοι σε πρώτο επίπεδο, οι οποίοι στρέφουν το κεφάλι επάνω αριστερά και δύο από το ύψος του στήθους. Με βάση τα συνήθη φυσιognωμικά χαρακτηριστικά τους αναγνωρίζονται οι Πέτρος, Ανδρέας και Μάρκος. Διακρίνεται τμηματικά σωζόμενη επιγραφή «[ΑΝΔ]ΡΕC ΓΑΛΗΛ[ΑΙΟΙ] ΤΙ ΕCΤ[ΗΚΑΤΕ] [ΕΜΒΛ]ΕΠΩΝ[ΤΕC] ΕΙC ΤΟΝ [ΟΥ]ΡΑΝΟ[Ν]»⁵⁰⁸ με τα γράμματα Π και Ω να αποδίδονται με ιδιαίτερο «γοθθίζοντα» τρόπο. Στην δεύτερη φωτογραφία αποτυπώνονται τέσσερις Απόστολοι (εικ. 96), με έντονες κινήσεις, δύο ολόσωμοι σε πρώτο επίπεδο και μόνο τα κεφάλια άλλων δύο πίσω από τους πρώτους. Αναγνωρίζεται ο Παύλος, με την χαρακτηριστική φυσιognωμία του, ο οποίος και προηγείται της ομάδας αυτής, όπως ο Πέτρος της προηγούμενης. Κάποια από τα πρόσωπα ζωγραφίζονται επίπεδα, με έντονα περιγράμματα, έντονα βλέμματα, σαρκώδη χείλη, σχηματοποιημένα μαλλιά και γένια που αντανακλούν εμμονή στην κομνήνεια παράδοση. Η πτυχολογία είναι πλούσια και κυριαρχείται από ρυθμική διάθεση, που δεν αφήνει να διαφανούν τα σώματα. Τα χαρακτηριστικά αυτά συνυπάρχουν με πλαστικότητα στην απόδοση κάποιων μορφών, σαρκώδη μάγουλα, στιβαρούς λαιμούς, που υποδηλώνουν τις νέες τάσεις του τέλους του 13^{ου} και των αρχών του 14^{ου} αιώνα. Συνυπάρχουν δηλαδή συντηρητικότερες τάσεις που παραπέμπουν στην υστεροκομνήνεια περίοδο με τα χαρακτηριστικά αυτά που χαρακτηρίζουν την παλαιολόγεια τεχνοτροπία του 14^{ου} αιώνα. Αυτός ο διφυής χαρακτήρας της ζωγραφικής του ναού, που παρατηρείται και σε άλλα χρονολογημένα μνημεία της Αττικής και είναι ενδεικτικός της

⁵⁰⁷ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 208-209.

⁵⁰⁸Πράξ. 1, 11.

μεταβατικής περιόδου του 13^{ου} αιώνα και ιδιαιτέρως του β' μισού του, συνηγορεί στην χρονολόγηση της ζωγραφικής στην περίοδο αυτή⁵⁰⁹.

22.ΑΣΚΗΤΑΡΙΟ ΑΓΙΟΥ ΠΑΤΑΠΙΟΥ

Σε μια απότομη πλαγιά στα Γεράνεια Όρη, σε υψόμετρο περίπου 700 μέτρων, 14 χιλιόμετρα από τη γνωστή λουτρόπολη του Λουτρακίου και περίπου 85 χιλιόμετρα από την Αθήνα, βρίσκεται το σύγχρονο (1953) κτηριακό συγκρότημα της γυναικείας μονής του αγίου Παταπίου. Στην μονή έχει ενσωματωθεί και ο σπηλαιώδης ναός του ασκητηρίου του οσίου, όπως μαρτυρείται από την παράδοση. Το ασκηταριό απασχόλησε για πρώτη φορά την επιστημονική έρευνα το 1960 με μια συνοπτική αναφορά του Δ. Πάλλα⁵¹⁰, ενώ εκτενής μελέτη έγινε πρόσφατα από τους Ελ. Μανωλέσου και Ν. Σιώμκο⁵¹¹.

Ο ναός είναι ακανόνιστος και δεν μπορεί να υπαχθεί σε συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό τύπο. Ο νότιος τοίχος του φράσσει την είσοδο του σπηλαίου, στο εσωτερικό του οποίου κυριαρχεί κτιστό τέμπλο, με ενσωματωμένα μέλη βυζαντινών χρόνων σε δεύτερη χρήση. Η αγία τράπεζα βρίσκεται σε φυσικό κοίλωμα, η πρόθεση ανοίγεται σε τοίχο από αργολιθοδομή και χωρίζεται στα δύο από μαρμάρινο κιονίσκο σε δεύτερη χρήση. Τοίχος, που εφάπτεται στην μία πλευρά στο τέμπλο, χωρίζει τον χώρο του κυρίως ναού από δεύτερο κοίλωμα του σπηλαίου, στο οποίο η πρόσβαση γινόταν από θύρα που ανοίγεται στα ανατολικά αρχικά και από μεταγενέστερο μεγαλύτερο άνοιγμα στα δυτικά. Στο δεύτερο αυτό κοίλωμα βρίσκεται τάφος και η λειψανοθήκη του οσίου⁵¹².

⁵⁰⁹ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ. 215-222.

⁵¹⁰Δ.Ι. ΠΑΛΛΑΣ, *Οδοιπορικό των Γερανείων, Κορινθιακή Πρωτοχρονιά*, Κόρινθος 1960, σ. 47.

⁵¹¹Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, *Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών*, Κόρινθος 2014, σ. 117-142.

⁵¹²ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ- ΣΙΩΜΚΟΣ, *Ασκηταριό Οσίου Παταπίου*, σ. 119-133, όπου και η αναλυτική εξέταση των μελών που ενσωματώθηκαν σε δεύτερη χρήση.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ζωγραφικός διάκοσμος σώζεται στο κτιστό τέμπλο⁵¹³ και στον βόρειο διαχωριστικό τοίχο. Συγκεκριμένα στο τέμπλο, δεξιά από την Ωραία Πύλη εικονίζεται η παράσταση της Δέησης. Ο Χριστός ένθρονος (εικ. 22) εξαιρείται από την μεγάλη του κλίμακα και κρατά ανοιχτό Ευαγγέλιο στο οποίο διαβάζεται η γνωστή ευαγγελική περικοπή «έγω είμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ’ ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς»⁵¹⁴. Αριστερά του η Παναγία δεόμενη (εικ. 23), κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζεται «Τί μήτερ αἰτεῖς; Τὴν βροτῶν σωτηρίαν», ενώ στο ειλητάριο του Προδρόμου που βρίσκεται δεξιά, αναγράφεται «ἤκουσας ἀγνῆς μητρὸς ἱκετηρίαν». Και τα δύο κείμενα είναι μεσιτικά υπέρ της σωτηρίας των πιστών και επιτείνουν το περιεχόμενο που εκφράζει και η ίδια η παράσταση.

Αριστερά της Ωραίας Πύλης σε τριπλό ζωγραφικό τόξο, που μιμείται αντίστοιχο γλυπτό, πρακτική συνηθισμένη που αποσκοπεί στην ιδιαίτερη έξαρση των αγίων που πλαισιώνουν⁵¹⁵, εικονίζονται σε ιδιαίτερο τυφλό αψίδωμα ο δεόμενος όσιος Πατάπιος στο κέντρο και εκατέρωθέν του ο όσιος Νίκων και η οσία Υπομονή. Στο αριστερό άκρο του τέμπλου, ζωγραφίζεται ο άγιος Υπάτιος, επιλογή που λόγω της ιδιαιτερότητάς της, ενδεχομένως να συνδέεται με προτίμηση του δωρητή⁵¹⁶. Και οι τέσσερις άγιοι παριστάνονται ολόσωμοι και μετωπικοί και χρονολογούνται στην μεταβυζαντινή περίοδο.

Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου χαρακτηρίζονται από ύφος συντηρητικό και επαρχιακό. Επιπλέον δεν υπάρχει ενιαία τεχνοτροπική αντίληψη για το σύνολο του ζωγραφικού διακόσμου του ναού. Συγκεκριμένα στην παράσταση της Δέησης οι μορφές αποδίδονται συνοπτικά, αδέξια, με κυρίαρχη την γραμμικότητα και το επίπεδο πλάσιμο. Τα ενδύματα σχηματίζονται με έντονες, άρρυθμες πτυχές.

⁵¹³Η πρακτική να ζωγραφίζεται το κτιστό τέμπλο συνηθιζόταν ήδη από τον 13^ο αιώνα. Βλ. Σχετικά S. E. J, GERSTEL, An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen, *Thresholds of the Sacred Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, (επιμ. S. E. J, Gerstel), Washington, D.C. 2006, σ. 134-157, κατάλογος 158-161.

⁵¹⁴Ίωάνν. κεφ. η' στίχ. 12

⁵¹⁵S. KALOPISSI-VERTI, The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception, *Thresholds of the Sacred Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, (επιμ. S. E. J, Gerstel), Washington, D.C. 2006, σ. 107-132.

⁵¹⁶ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ- ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, σ. 135.

Εξάλλου παρατηρείται έντονη διακοσμητική διάθεση στον θρόνο, στο διάλιθο φωτοστέφανο και στα μετάλλια με τα συμπιλήματα του ονόματος του Χριστού. Όλα αυτά συναποτελούν χαρακτηριστικά της γνώριμης εμμονής στην κομνηνεια παράδοση που απαντάται και σε άλλα επαρχιακά μνημεία του 13^{ου} αιώνα στην Αττική, όπως ο Άγιος Πέτρος στα Καλύβια (Κ5)⁵¹⁷.

Τέλος τον βόρειο τοίχο του σπηλαιώδους ναού καταλαμβάνει η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας σε κακή κατάσταση διατήρησης, η οποία χρονολογείται στο β' μισό του 13^{ου} αιώνα⁵¹⁸.

23.ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ (ΑΓΙΑ ΣΩΤΗΡΑ) ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ

Στην πλατεία Αγίας Λαύρας, επί της λεωφόρου Κηφισίας στο δήμο Αμαρουσίου, βρίσκεται ο παλιός κοιμητηριακός ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, γνωστός ευρύτερα ως «Αγία Σωτήρα». Είναι μια απλή μονόκλιτη ξυλόστεγη βασιλική (με ενδείξεις πως παλιότερα ήταν καμαροσκέπαστη), με εξωτερικά ημιεξαγωνική κόγχη στα ανατολικά, τον ημικύλινδρο της οποίας διατρυπά πολεμιστροειδές άνοιγμα. Δεύτερο παράθυρο ανοίγεται τον νότιο τοίχο. Η μοναδική είσοδος βρίσκεται στην δυτική πλευρά. Είναι κτισμένη με αργολιθοδομή ανάμικτη με τεμάχια πλίνθων και μαρμάρου και εντοιχισμένα αρχαιότερα μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη σε δεύτερη χρήση. Ο ναός αναφέρεται από τον Αν. Ορλάνδο⁵¹⁹. Διακρίνονται αρκετές οικοδομικές φάσεις, με παλαιότερη ίσως τον 13^ο αιώνα⁵²⁰ (η κόγχη του Ιερού και ο ανατολικός τοίχος)⁵²¹.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός σώζει ζωγραφικό διάκοσμο σε δύο στρώματα. Το νεότερο καταλαμβάνει τον βορινό τοίχο του κυρίως ναού και χρονολογείται ενδεχομένως στον 18^ο

⁵¹⁷ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ- ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, σ. 138-140.

⁵¹⁸ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ- ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, σ. 140-141.

⁵¹⁹ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΕΜΜΕ*, Γ', ό.π., σ. 202.

⁵²⁰Ο Στ. Μουζάκης θεωρεί πως τμήμα του Ιερού προέρχεται από κτίσμα ίσως του 12^{ου} αιώνα και πως ο ναός επισκευάστηκε τον 13^ο, ερειπώθηκε και πως ανακατασκευάστηκε και η στέγη (πλην του Ιερού) τον 18^ο αιώνα. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 37

⁵²¹Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, *Ο Αναδρομάρης της Αττικής και της Αθήνας*, Αθήνα 1991, σ. 89, Γ.ΠΑΛΛΗΣ, *Το Μαρούσι της Αττικής. Δοκίμιο τοπικής ιστορίας*, Αθήνα 2004, σ. 108-110, ΠΑΛΛΗΣ, *Τοπογραφία*, σ. 293-294.

αιώνα⁵²². Το παλαιότερο περιορίζεται στον χώρο του ιερού Βήματος. Συγκεκριμένα στην κόγχη σώζονται τέσσερις συλλειτουργούντες Ιεράρχες που περικλείονται ανά δύο από πλατύ κόκκινο περιθώριο, στην άνω πλευρά του οποίου ανοίγονται διακοσμημένα τόξα που βαίνουν σε επίκρανα. Τα τριγωνικά κενά ανάμεσα στα τόξα κοσμούνται επίσης με λευκό διακοσμητικό αραβούργημα σε ώχρινο βάθος. Αριστερά κάτω από τα δύο πρώτα τόξα εικονίζονται οι άγιοι Νικόλαος (εικ. 97) και Ιωάννης ο Χρυσόστομος (οι οποίοι κρατούν ενεπίγραφο ανοικτό ειλητάριο, οι επιγραφές των οποίων είναι αδημοσίευτες) και δεξιά οι άγιοι Βασίλειος (ο οποίος κρατά κλειστό πορφυροβαφές ειλητάριο⁵²³) και σε πολύ κακή κατάσταση διατήρησης ο Γρηγόριος ο Θεολόγος. Οι ιεράρχες πλαισιώνονται από πράσινο ή βαθυκόκκινο κάμπο στο άνω μέρος εναλλάξ και ανοικτό ή βαθύ κυανό στο κάτω μέρος. Φέρουν ποδήρη χειριδωτά στιχάρια με διακοσμημένα επιμάνικα, κεντητά εγχείρια και ένσταυρα ωμοφόρια με διαφορετικές παραλλαγές σταυρών. Επιπλέον οι άγιοι Νικόλαος και Βασίλειος φορούν μονόχρωμο φαιλόλιο, ενώ οι Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Θεολόγος ένσταυρο μετά γαμμαδίων. Στο κέντρο της ημικυλινδρικής κόγχης, κάτω από το παράθυρο που ανοίγεται, εικονίζεται ο Χριστός στον εικονογραφικό τύπο του Μελιζόμενου (εικ. 98), ως παιδί με ένσταυρο διάλιθο φωτοστέφανο, ξαπλωμένος σε πλούσια διακοσμημένο δισκάριο καλυμμένος με δισκοκάλυμα και αστερίσκο και με πιθανώς πήλινο κύπελλο στα πόδια του. Στο τμήμα πάνω από το παράθυρο υπάρχει σχηματοποιημένο τριγωνικό εναλλασσόμενο διακοσμητικό, ενώ ψηλότερα, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης διακρίνονται ίχνη της Πλατυτέρας. Τέλος στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου παριστάνεται ο Ευαγγελισμός. Διακρίνεται η Θεοτόκος κρατώντας αδράχτι και αριστερά πολύ κατεστραμμένος ο Αρχάγγελος Γαβριήλ. Η παράσταση ζωγραφίζεται σε τρίχρωμο κάμπο.

Στα πρόσωπα και ειδικά στα μαλλιά και τα γένια των Ιεραρχών κυριαρχεί η γραμμικότητα. Τα μάτια είναι μεγάλα, με έντονο βλέμμα και τα χείλη σφιχτά. Ο ζωγράφος δεν φαίνεται να καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια για να πλάσει την σάρκα και τα φωτίσματα υποδηλώνονται με λεπτές λευκές γραμμές. Οι όγκοι του

⁵²² ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 38.

⁵²³ Αντίστοιχα πορφυροβαφή ειλητάρια παρατηρούνται στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (Κ5) και στην Σπηλιά Πεντέλης (Κ6).

σώματος αποδίδονται συμβατικά με έντονα σκουρόχρωμα γραψίματα και τα ενδύματα είναι κατάφορτα με διακοσμητικά. Η ίδια διάθεση για έντονη διακόσμηση παρατηρείται και στο δισκάριο και το διάλιθο φωτοστέφανο του Χριστού. Τα χαρακτηριστικά αυτά υποδηλώνουν την γνωστή (για τα επαρχιακά εργαστήρια του 13^{ου} αιώνα) εμμονή στην κομνήνεια ζωγραφική αντίληψη. Η έλλειψη σχετικής επιγραφής καθιστά την βέβαιη χρονολόγηση της ζωγραφικής του μνημείου αδύνατη. Με βάση όμως την πιθανή κατασκευή του ναού τον 13^ο αιώνα, που αποτελεί *terminus ante quem* για την εικονογράφησή του, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και τις ομοιότητες που παρατηρούνται ιδιαίτερος με τις τοιχογραφίες του Ιερού του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο (Κ16), θα μπορούσε να χρονολογηθεί στον 13^ο αιώνα, και ενδεχομένως στο β' μισό του ⁵²⁴.

24.ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ Ο ΝΗΣΤΕΥΤΗΣ ΑΧΑΡΝΩΝ

Ο ναός, ενδεχομένως κοιμητηριακός παλαιότερα, διαστάσεων 5,20 x 6,25 μ. βρίσκεται στον δήμο Αχαρνών επί της οδού Λιοσίων. Περιγράφεται από τον Αν. Ορλάνδο⁵²⁵. Στον περιβάλλοντα χώρο βρέθηκαν ερείπια ρωμαϊκών λουτρών και τάφοι χριστιανικών χρόνων, όπως επίσης και μαρμάρινη πλάκα με χαραγμένα δυο ψηφίσματα του Αρχαίου Δήμου Αχαρνών. Εντάσσεται στην κατηγορία του τετρακίονιου εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλο, με τρίπλευρη εξωτερικά και κυλινδρική εσωτερικά αψίδα ανατολικά. Είναι κεραμοσκεπής με δίρριχτες στέγες και έχει γίνει προσθήκη νάρθηκα διαστάσεων 5,20 x 3,45 μ. σε μεταγενέστερη περίοδο. Ο ναός γιορτάζει στις 29 Αυγούστου, ημέρα της Αποτομής της Τιμίας Κεφαλής του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου. Στην νηστεία της ημέρας αποδίδεται το προσωνύμιό του «νηστευτής» ή «νηστικός».

⁵²⁴ ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 38.

⁵²⁵ Ο Ορλάνδος χρονολογεί τον ναό στον 15^ο ή τον 16^ο αιώνα, χωρίς όμως να αναφέρεται στις τοιχογραφίες. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΕΜΜΕ*, σ. 213-14.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στο εσωτερικό του ναού σώζονται επιζωγραφισμένες τοιχογραφίες, διαφορετικών περιόδων⁵²⁶. Στο παλαιότερο στρώμα ανήκει η παράσταση της ένθρονης βρεφοκρατούσας Πλατυτέρας με τον Χριστό στην αγκαλιά της να ευλογεί και με τα δύο χέρια, η οποία δορυφορείται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ (εικ. 99) και Γαβριήλ. Δίπλα τους διακρίνονται με δυσκολία επιγραφές με αποσπάσματα από ευαγγελικά χωρία. Η Παναγία κάθεται σε θρόνο πλούσια διακοσμημένο με μαργαριτάρια και με υψηλό ερεισίνωτο. Πλούσια διακοσμημένα είναι και τα φτερά των αρχαγγέλων. Στο κατώτερο τμήμα διακρίνεται η παράσταση του Μελισμού. Ο Χριστός παριστάνεται γυμνός σε νηπιακή ηλικία, καλύπτεται από αέρα-σινδόνη και είναι ξαπλωμένος σε πλούσια διακοσμημένο δίσκο. Περιστοιχίζεται από τέσσερις (ανά δύο) συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 100), που κρατούν ανοιχτά ειλητά και φορούν ποδήρη στιχάρια, ένσταυρα φελόνια, ωμοφόρια, μαλακά εγχειρίδια και κοσμημένα επιμανίκια. Στο στρώμα αυτό ανήκουν και αποσπάσματα τοιχογραφιών που σώζονται στον κυρίως ναό. Συγκεκριμένα στην δυτική κεραία του σταυρού, στο βόρειο ημιχώριο, σώζεται η Αποκαθήλωση (εικ. 101). Διακρίνεται ο σταυρός που πλαισιώνεται από δύο αγγέλους, ο Ιωσήφ από Αριμαθαίας να κρατά το σώμα του Χριστού, από τα πόδια του οποίου προσπαθεί να απομακρύνει τα καρφιά ο Νικόδημος καθώς είναι ακόμα καθηλωμένα στον Σταυρό. Το δεξί χέρι ασπάζεται γυναικεία μορφή ενώ το αριστερό ο Ιωάννης. Η παράσταση ολοκληρώνεται με δύο ζεύγη γυναικών στο βάθος της σύνθεσης. Στο νότιο ημιχώριο διακρίνεται ο Χριστός να ανεβαίνει στον σταυρό, περιστοιχιζόμενος από ομάδα ανδρών με φωτοστέφανα. Η σύνθεση ολοκληρώνεται από μορφή γέροντος Αρχιερέα. Δίπλα, στα νοτιοδυτικά απεικονίζεται ο Συμεών ο Στυλίτης σε τρίχρωμο κάμπο και βορειοδυτικά, σε δίχρωμο κάμπο ο Ευαγγελιστής Ιωάννης. Στις δύο τελευταίες παραστάσεις σώζονται ακιδογραφήματα караβιών⁵²⁷. Η ζωγραφική του στρώματος αυτού συνδυάζει υστεροκομνήνεια χαρακτηριστικά (όπως η γραμμικότητα και η έντονη διακοσμητική διάθεση, που παρατηρείται κυρίως στον θρόνο της Παναγίας, στα διάλιθα φτερά των αρχαγγέλων και στον δίσκο του Μελιζόμενου Χριστού) με μαλακά πλασίματα

⁵²⁶ ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 75-78.

⁵²⁷ Μ. ΓΚΗΤΑΚΟΣ, *Ανέκδοτοι επιγραφαί και χαράγματα βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων της Ελλάδος*, Αθήναι 1957, σ. 28.

στα πρόσωπα των μορφών και προσπάθεια για απόδοση του σωματικού όγκου και της προοπτικής, που απηχούν τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 13^{ου} αιώνα. Λόγω των τεχνοτροπικών αυτών στοιχείων, οι τοιχογραφίες μπορούν να χρονολογηθούν στα τέλη του 13^{ου} ή τις αρχές του 14^{ου} αιώνα⁵²⁸.

25.ΟΜΟΡΦΟΚΛΗΣΙΑ ΣΤΟ ΓΑΛΑΤΣΙ

Ο ναός, που ενδεχομένως αποτέλεσε καθολικό μοναστηρίου, είναι αφιερωμένος στον Άγιο Γεώργιο και αποκαλείται Ομορφοκκλησιά λόγω της χάρης και της κομψότητάς του⁵²⁹. Το μνημείο αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης πολλών ερευνητών⁵³⁰, με κυριότερους τον Αν. Ορλάνδο το 1921 και την Α. Καρακατσάνη-Βασιλάκη, η οποία δημοσίευσε την μελέτη της για τον ζωγραφικό του διάκοσμο το 1971⁵³¹.

Είναι κτισμένος με υλικά παλαιοχριστιανικού ναού σε δεύτερη χρήση (λίθοι, θραύσματα και σπαράγματα), που επίσης είχε κατασκευαστεί με μέλη αρχαιοελληνικού κτιρίου που βρισκόταν δίπλα. Εξάλλου στην περιοχή, όπου υπήρχε και το αρχαίο νεκροταφείο του αρχαίου Δήμου Βατής, στο σημερινό Γαλάτσι, έχουν βρεθεί λείψανα κτισμάτων του 5ου - 4ου αιώνα π.Χ.

Πρόκειται για έναν δίστυλο σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με «αθηναϊκό» τρούλο με τέσσερις πεσσούς, διαστάσεων 10,52 X 11,02 μέτρων. Ο ναός έχει παρεκκλήσιο στην νότια πλευρά. Τόσο ο κυρίως ναός, όσο και το παρεκκλήσιο είναι κτισμένοι με προσεγμένο πλινθοπερίκλειστο σύστημα τοιχοδομίας. Στο ναό διακρίνονται δύο κύριες οικοδομικές φάσεις σύμφωνα με την κρατούσα άποψη. Συγκεκριμένα στο αρχικό κτίσμα προστέθηκε σε μεταγενέστερη περίοδο ευρύχωρος νάρθηκας, ο οποίος διαρθρώνεται με αντικριστές παραστάδες σε μικρότερους χώρους, που στεγάζονται με καμάρες και τυφλούς τρούλους. Ο νάρθηκας έχει

⁵²⁸ ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές*, σ. 78.

⁵²⁹ Ο ναός αποκαλείται έτσι σε χάραγμα του 1769 στην εικόνα του Προδρόμου που βρίσκεται στο χτιστό τέμπλο. Βλ. σχετικά Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, Αθήναι 1921, σ. 39.

⁵³⁰ Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, Αθήναι 1921, ΜΕΓΑΛΩ, *The Chronology*, σ. 90-130, πιν. 27-31, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Βυζαντινά Μνημεία της Αττικής και της Βοιωτίας*, Αθήναι 1956, σ. 24 κ.ε. ΜΠΟΥΡΑΣ-ΜΠΟΥΡΑ, *Ελλαδική ναοδομία*, σ. 99-102.

⁵³¹ Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.

κατασκευαστεί με αμελή τοιχοποιία αποτελούμενη από μικρές πέτρες, πλίνθους και άφθονο κονίαμα και ενσωμάτωσε ανεξάρτητο κωδωνοστάσιο και στοά με παρεκκλήσια στη βόρεια και νότια πλευρά. Η στέγαση του νάρθηκα είναι τετραμερής. Στον βόρειο τοίχο του σώζεται αρκοσόλιο, που πιθανώς να συνδέεται με τον τάφο του κτήτορα και στην νότια πλευρά υπάρχει προσαρτημένο μονόκλιτο παρεκκλήσιο, που επικοινωνεί με το ναό με ένα μεγάλο τοξωτό άνοιγμα στην νότια πλευρά του. Λεπτές παραστάδες στους τοίχους κρατούν τόξα και χωρίζουν το χώρο σε τρία μέρη: στο Ιερό Βήμα με καμάρα στα ανατολικά και στα άλλα δυο με σταυροθόλια με ραβδώσεις. Το κλειδί του δυτικού σταυροθολίου τονίζεται με γλυπτό ρόδακα γοθτικής τέχνης. Το παρεκκλήσιο επικοινωνεί απευθείας και με το νάρθηκα μέσω του μεγάλου τοξωτού ανοίγματος του δυτικού σταυροθολίου. Στην αρχιτεκτονική του παρεκκλησίου παρατηρούνται προφανείς δυτικές επιδράσεις. Ειδικά οι ισχυρές νευρώσεις των δύο σταυροθολίων του μονόκλιτου παρεκκλησίου, δεν αφήνουν αμφιβολία για τον γοθτικό τους χαρακτήρα⁵³². Παράθυρα ανοίγονται μόνο στις αψίδες, στα τύμπανα των κεραιών και στον τρούλο του ναού, ενώ μοναδική πηγή φωτός του νάρθηκα ήταν οι δύο είσοδοί του στην δυτική και στην νότια πλευρά. Στην ανατολική όψη του συγκροτήματος υπάρχουν δύο αψίδες, αυτές του Ιερού του κυρίως ναού και του παρεκκλησίου. Ο αθηναϊκός τρούλος του ναού εδράζεται σε ιδιαίτερα υψηλό οκταγωνικό τύμπανο, σε σχέση με την διάμετρό του. Σε κάθε πλευρά του τρούλου ανοίγεται από ένα μονόλοβο παράθυρο, που συμβάλλει στον εντυπωσιακό φωτισμό του εσωτερικού του.

Στον ναό υπάρχει και πλήθος ακιδογραφημάτων, ορισμένα από τα οποία φέρουν χρονολογίες του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα⁵³³.

Σχετικά με την χρονολόγησή της ίδρυσης του ναού και των επί μέρους κτισμάτων του, έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις. Αρχικά ο Αναστάσιος Ορλάνδος χρονολόγησε τον κύριο ναό στον 11^ο αιώνα, το παρεκκλήσιο λίγο αργότερα, έκτος από τα σταυροθόλιά του, που υπέθεσε πως ήταν διασκευή κατά την διάρκεια των χρόνων της Λατινοκρατίας. Επιπλέον βασιζόμενος στην τοιχοδομία του, τοποθέτησε χρονολογικά τον νάρθηκα στα χρόνια μετά την Άλωση του 1453, πριν όμως από το 1680 καθώς χρονολογία αυτή υπάρχει σε χαραγμένη ενθύμηση σε

⁵³²Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινά Σταυροθόλια με Νευρώσεις*, 1965, σ. 69 σχ. 17.

⁵³³ Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 39, 42-42.

τοιχογραφία του δυτικού τοίχου του⁵³⁴. Αντίθετα το 1931 ο Α. Megaw θεώρησε την Όμορφη Εκκλησιά μνημείο του γ' τετάρτου του 12^{ου} αιώνα, υποστηρίζοντας επίσης πως και το παρεκκλήσιο κτίστηκε την ίδια εποχή ενώ θεώρησε τα σταυροθόλια μεταγενέστερες διασκευές⁵³⁵. Την άποψη αυτή αποδέχτηκε τελικά και ο Ορλάνδος⁵³⁶. Ο Χ. Μπούρας τοποθετεί το μνημείο στον ίδιο αιώνα, με μια οψιμότερη απόκλιση, που, ίσως δικαιολογεί τα νεοφανή δυτικά στοιχεία επίδρασης που εμφανίζονται τόσο στο παρεκκλήσιο όσο και στον κυρίως ναό. Υποστηρίζει επίσης ότι ο κυρίως ναός είναι σύγχρονος με το παρεκκλήσιο⁵³⁷. Τέλος η Σ. Καλοπίση αποδέχεται την αναχρονολόγηση του μνημείου από τον Σ. Μαμαλούκο στα τέλη του 13^{ου} αιώνα⁵³⁸.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός, το παρεκκλήσιο και ο νάρθηκας ήταν κατάγραφα με τοιχογραφίες εξαιρετικής ποιότητας, κάποιες από τις οποίες διατηρούνται σε σχετικά καλή κατάσταση⁵³⁹. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιγράφεται αναλυτικά από την Α. Καρακατσάνη-Βασιλάκη, η οποία και τον μελέτησε διεξοδικά⁵⁴⁰.

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού απεικονίζεται η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας και επάνω ακριβώς από το παράθυρο ο Μελισμός. Οι παραστάσεις αυτές ανήκουν στο μεταγενέστερο στρώμα τοιχογραφιών. Στο χαμηλότερο σημείο του βόρειου και νότιου τοίχου του Ιερού υπήρχαν στηθάρια ιεραρχών, εκ των οποίων σώζεται μόνο ένα στον νότιο τοίχο, σχεδόν καλυμμένο από το μεταγενέστερο τέμπλο. Στην επόμενη ζώνη, κάτω από το γείσο της καμάρας, εικονίζονται οι σκηνές της Μετάληψης στον βορεινό, και της Μετάδοσης στον νότιο τοίχο. Στην αψίδα, δεξιά και αριστερά από το δίλοβο παράθυρο διατηρούνται στην

⁵³⁴ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 41-42.

⁵³⁵ MEGAW, *The Chronology*, σ. 90-130, πιν. 27-31.

⁵³⁶ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *ΑΒΜΕ*: τ. Ζ', 1951, σ. 175.

⁵³⁷ ΜΠΟΥΡΑΣ -ΜΠΟΥΡΑ, *Ελλαδική ναοδομία*, σ. 99-102, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ΒΜΑΒ*, σ. 24 κ.ε.. Ο Χ. Μπούρας επανέρχεται ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή*, σ. 154-157, όπου υπάρχει και η σχετική παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

⁵³⁸ ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Relations*, σ. 18, υποσημ. 46.

⁵³⁹ Στον νάρθηκα και το παρεκκλήσιο, έγινε το 1966 καθαρισμός των τοιχογραφιών από την Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως του Κεντρικού Εργαστηρίου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, από συνεργείο υπό τον Α. Μαργαριτώφ (ΑΔ 22, 1967, Χρον. σ. 22). Παλαιότερα καθαρισμούς σε διάφορα σημεία είχε κάνει και ο Φώτης Κόντογλου.

⁵⁴⁰ ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 8-62.

πρώτη ζώνη, σε κακή κατάσταση, λεπτομέρειες από τα άμφια συλλειτουργούντων ιεραρχών.

Στα τοξωτά ανοίγματα, πού οδηγούν από το Ιερό Βήμα στην Πρόθεση και στο Διακονικό εικονίζονται ανά δύο Ιεράρχες, πού φορούν πολυσταύρια φελόνια και κρατούν ειλητά ξετυλιγμένα ή κλειστά βιβλία. Στο διακονικό και στον τοίχο της νότιας κεραίας εικονογραφείται σειρά παραστάσεων από τον βίο της Θεοτόκου σε χρονική, ως προς τα γεγονότα, αλληλουχία. Στην νότια πλευρά τού τοίχου του διακονικού, ο οποίος το χωρίζει από το Ιερό Βήμα, διατηρείται στην πρώτη ζώνη μόνον η Αγία Γλυκερία ολόσωμη (εικ. 102), η οποία τοποθετείται σε σημείο που διαφοροποιείται από τα καθιερωμένα⁵⁴¹. Στην κόγχη του ανατολικού τοίχου απεικονίζεται η Ζωοδόχος Πηγή. Στην καμάρα σώζονται σε αρκετά καλή κατάσταση ή Προσευχή της Άννας στο βορεινό μισό και το Γενέσιο της Θεοτόκου στο νότιο μισό σε κακή κατάσταση διατήρησης. Τέλος στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου διατηρείται ο Ασπασμός του Ιωακείμ και της Άννας.

Στον κυρίως ναό ακολουθείται, όσο το επιτρέπει η αρχιτεκτονική διάρθρωση του μνημείου, το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών της μεσοβυζαντινής περιόδου. Στην κάτω ζώνη αυστηροί άγιοι, όσιοι, ασκητές και μερικοί στρατιωτικοί και στις άκρες, αντικριστά ο απόστολος Πέτρος κρατώντας τα κλειδιά του Παραδείσου (όπως και στον ναό του αγίου Γεωργίου Κουβαρά) και ο απόστολος Παύλος (εικ. 103). Στις υψηλότερες ζώνες εικονογραφούνται επτά σκηνές από το Δωδεκάροτο και συγκεκριμένα δευτερεύουσες σκηνές από το Πάθος, δηλαδή η Προσευχή στην Γεθσημανή στο νοτιοδυτικό διαμέρισμα και η Προδοσία του Ιούδα στο

⁵⁴¹Η φιλοτέχνηση της αγίας εντός του Ιερού Βήματος, όπου κατά κανόνα δεν απεικονίζονται γυναίκες πλην της Παναγίας, έστω και στον δευτερεύοντα χώρο του διακονικού, εγείρει ερωτηματικά. Όπως υποστήριξε πρόσφατα (Οκτώβριος 2016) η Α. Καραμπερίδη στην εισήγησή της «Παρατηρήσεις στο διακονικό της Ομορφοκκλησιάς στο Γαλάτσι» στο διεθνές συνέδριο «Η Βυζαντινή Αθήνα» (Αθήνα, 21-23 Οκτωβρίου 2016), η συγκεκριμένη απεικόνιση ενδεχομένως να σχετίζεται με την εικαζόμενη χρήση του διακονικού ως παρεκκλησίου αφιερωμένου στην λατρεία της συγκεκριμένης αγίας, η εικόνα της οποίας είναι πιθανό να αποθησαυριζόταν στο σημείο αυτό. Η Χ. Κοντογεωργοπούλου προβαίνει σε μια εξαιρετικά τολμηρή ερμηνεία, η οποία προκαλεί πολλές βάσιμες επιφυλάξεις, θεωρώντας πως αφενός διαφαίνεται η πρόθεση εξαγνισμού της περιοχής, όπου λειτουργούσε στην αρχαιότητα ναός του Διός, η καταστροφή αγαλμάτων του οποίου αναφέρεται στον βίο της αγίας, αφετέρου πως αποτελεί υπόμνηση του θαύματος ανάβλυσης μύρου μετά την κοίμησή της, το οποίο έλαβε χώρα σε κόγχη ναού. Τέλος προτείνει πως η προτίμηση της συγκεκριμένης αγίας θα μπορούσε να συσχετισθεί με ενδεχόμενη τοπική λατρεία της στην περιοχή, καθώς υπάρχει μεταβυζαντινός ναός σε μικρή απόσταση από την Ομορφοκκλησιά, για τον οποίο υπάρχουν υπόνοιες παλαιότερης φάσης, οι οποίες όμως δεν έχουν επιβεβαιωθεί ανασκαφικά. Για το θέμα βλ. ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Αττική*, σ. 172, υποσημ. 1349, 1350, 1351.

βορειοδυτικό, στην ανώτερη ζώνη των τυφλών αφιδωμάτων των δυτικών διαμερισμάτων, δεξιά και αριστερά από την κεντρική είσοδο του ναού, την επονομαζόμενη «Βασίλειο Πύλη», η Μεταμόρφωση του Σωτήρος, η Κοίμηση της Θεοτόκου και ο Ευαγγελισμός (διατηρείται στο βορειοανατολικό τοίχο μόνο το ανοιχτό φτερό τού Γαβριήλ). Στις δυτικές όψεις των τοίχων τού ιερού, πού υποστηρίζουν τον τρούλο, η Πεντηκοστή που καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια της δυτικής καμάρας, η Έγερση του Λαζάρου (εικ. 104) και η Βαϊοφόρος στην βορεινή καμάρα (κατά πάσα πιθανότητα), τα Εισόδια της Θεοτόκου στην νότια καμάρα (όπως προκύπτει από την καλοδιατηρημένη ομάδα γυναικών που κρατούν λαμπάδες και που είναι το μόνο τμήμα της παράστασης που σώζεται) και η εις Άδου κάθοδος στην βορεινή πλευρά της ανατολικής καμάρας. Τέλος στην ασπίδα του βορειοδυτικού διαμερίσματος, εικονίζεται σε προτομή ο Παλιός των Ημερών, σε δίσκο ερυθρού χρώματος. Εντύπωση προξενεί το γεγονός πως λείπουν η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Σταύρωση και η Ανάληψη, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνευθεί από τις περιορισμένες επιφάνειες του ναού, όπως επίσης και από τις μεταγενέστερες μετασκευές⁵⁴².

Στην κορυφή του τρούλου δεσπόζει ο Παντοκράτορας (εικ. 105), στο τύμπανο του οποίου σώζονται στο ψηλότερο σημείο έξι μετάλλια, από τα όποια δύο πού διατηρούνται καλύτερα, εικονίζουν τον Αρχάγγελο Ραφαήλ και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Στις επιφάνειες ανάμεσα στα παράθυρα του τυμπάνου, προφανώς θα εικονίζονταν Προφήτες, από τους οποίους δεν σώζεται κανείς. Στα λοφία διατηρούνται σε μετάλλια οι τέσσερις ευαγγελιστές σε κακή κατάσταση, εκτός του Ματθαίου που διατηρείται σχεδόν άθικτος. Ο Παντοκράτορας δεν είναι αυστηρά μετωπικός. Χαρακτηρίζεται από κίνηση που αποτυπώνεται τόσο στην ασυμμετρία των χαρακτηριστικών του προσώπου του, όσο και στις πτυχώσεις του ιματίου του. Ο τρόπος που αποδίδεται ο καρπός του χεριού του απηχεί παλαιολόγεια έργα⁵⁴³. Σύμφωνα με την Α. Καρακατσάνη- Βασιλάκη το ήθος του απομακρύνεται από το μεγαλείο και την κλασική αυτάρκεια του Παντοκράτορα στο Δαφνί. Το σκεπτικό

⁵⁴²ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 14.

⁵⁴³Βλ. ενδεικτικά Άγιος Κλήμης Αχρίδας, Studenica, Staro Nagoricino, MILLET, *Yougoslavie*, III, πίν. 3.2, 54.1, 98.1-2 κλπ.

βλέμμα του, η δύναμη που πηγάζει από τα χαρακτηριστικά του⁵⁴⁴, από το χέρι του, ακόμα και από τις πτυχές του ιματίου του, βρίσκουν αντίστοιχες εκφράσεις στις δύο ψηφιδωτές παραστάσεις του Χριστού στην Κωνσταντινούπολη, τον Χριστό από την Δέηση και τον Χριστό «η Χώρα των Ζώντων» στην Μονή της Χώρας, όπως και στην ολόσωμη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στο Πρωτάτο⁵⁴⁵.

Στον κυρίως ναό ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν τέσσερις παραστάσεις, οι οποίες και διατηρούνται καλύτερα (Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, εις Άδου Κάθοδος και η προσευχή της Άννας) και οι οποίες αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο με κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Σε αυτήν την ομάδα εγκαταλείπεται σχεδόν η προσπάθεια για την απόδοση του χώρου και του όγκου των μορφών. Τα σώματα είναι σκοτεινά και άψυχα, τα κεφάλια όμως στηρίζονται σε φαρδείς λαιμούς, έχουν ζωή και χαρακτηρίζονται από εσωτερικότητα και ακτινοβολία. Τα πρόσωπα αυτά παραπέμπουν σε μορφές του Πρωτάτου και του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στην Θεσσαλονίκη, χωρίς όμως να φτάνουν την δύναμη της ζωγραφικής των συγκεκριμένων μνημείων⁵⁴⁶.

Στον κυρίως ναό τα διακοσμητικά θέματα είναι περιορισμένα και ακολουθούν την τυπική βυζαντινή θεματολογία⁵⁴⁷. Όπως επισημαίνει η Α. Βασιλάκη Καρακατσάνη ορισμένα, όπως το κόσμημα γύρω από τον Παντοκράτορα καθώς και εκείνο των γείσων της ανατολικής και της δυτικής καμάρας, παραπέμπουν σε αντίστοιχα που συνηθίζονται στις περιοχές της Μακεδονίας και της Σερβίας κατά τους 13^ο και 14^ο αιώνες⁵⁴⁸.

⁵⁴⁴Η μορφή του συγκεκριμένου Παντοκράτορα θεωρείται από τους αγιογράφους ως μία από τις πλέον εμβληματικές της βυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του Φώτη Κόντογλου, που τον περιγράφει : «Από τον Παντοκράτορα της Ομορφοεκκλησιάς, θ' αρχίσεις να μαθαίνεις. Πρέπει να πας να τον αντιγράψεις. Δεν θα τα καταφέρεις γιατί δεν αντιγράφεται, τόσο άπιαστο έργο είναι. Και γω δοκίμασα πολλές φορές. Μα έχει ένα μυστήριο, λες και δεν το 'κανε χέρι ανθρώπου.....Μα τούτο το έργο δεν πλησιάζεται. Από 30 χρόνια πηγαίνω εκεί πέρα και Τον βλέπω. Εκείνη η χερούκλα Του είναι σαν όλα μαζί τα χέρια όλου του κόσμου. Σαν να ετοιμάζεται να σου πετάξει το ευαγγέλιο στο κεφάλι! Πολλοί δοκίμασαν να Τον αντιγράψουν μα δεν είναι εύκολο σου λέω!....Ας έρθει όποιος θέλει απ' το Πολυτεχνείο να κάνει ένα τέτοιο έργο, αν του βαστάει...Είναι ο πιο σπουδαίος Παντοκράτορας σ' όλη την Ανατολή, μα ποιος το ξέρει αυτό το πράμα.» Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, *Τοιχογραφία εκκλησιών του Υμηττού*. Μοναί Θεολόγου και Καισαριανής, εκδ. Ανωνύμου Εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες», Αθήνα 1933, σ. 57.

⁵⁴⁵ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 37.

⁵⁴⁶ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 84 κ εξ.

⁵⁴⁷Για αναλυτική περιγραφή των διακοσμητικών θεμάτων του κυρίως ναού βλ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 107-109, πιν. 13, 20, 28, 30, 33β, 51α – β.

⁵⁴⁸ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 112.

Ο τρούλος, οι καμάρες, το Ιερό Βήμα και το Διακονικό του κυρίως ναού ιστορήθηκαν από ζωγράφο ενήμερο στις ζωγραφικές τάσεις της περιόδου. Εμπνέεται από τις νέες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ιδέες, τις προσαρμόζει όμως στα εκφραστικά του μέσα, που κρατούν ζωηρές αναμνήσεις από παλιότερα ρεύματα, ή επηρεάζεται από το καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής, όπως αναπτύχθηκε στα εκτός Βασιλεύουσας κέντρα και το οποίο οδήγησε στην λεγόμενη «μακεδονική» σχολή. Τέλος τα κατώτερα τμήματα του κυρίως ναού έχουν ζωγραφηθεί από άλλο ζωγράφο με παρόμοιο σκεπτικό, ο οποίος όμως έχει δεχτεί και ενσωματώσει εικονογραφικές και τεχνοτροπικές επιδράσεις από την Δύση.

Τα κατώτερα μέρη του κυρίως ναού και του παρεκκλησίου «έχουν δεχθεί άμεσα ή έμμεσα δυτική επίδραση, όπως δείχνουν ορισμένοι εκφραστικοί τρόποι και εικονογραφικές λεπτομέρειες»⁵⁴⁹. Οι επιρροές αυτές αποτελούν μία σαφή τάση προσέγγισης προς την λατινική εκκλησία και ενδεχομένως υποδηλώνουν σχέση του δωρητή με τα λατινικά μοναστικά και υποτιτικά τάγματα⁵⁵⁰.

Ενδεικτικά αναφέρονται η απεικόνιση του αγίου Πέτρου στο κέντρο των Αποστόλων στην Μεταμόρφωση, που ερμηνεύεται ως προσπάθεια έξαρσης του ιδρυτή της εκκλησίας της Ρώμης. Ο άγιος απεικονίζεται μαζί με τον Παύλο και στις ανατολικές άκρες των εξωτερικών τοίχων των δυτικών πλαγίων διαμερισμάτων, να κρατά στο χέρι του τα κλειδιά του Παραδείσου, εικονογραφική λεπτομέρεια που απαντάται και στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά. Προφανείς δυτικές επιρροές αποτελούν οι παραστάσεις ενός κιστερκιανού μοναχού και τριών μοναχών με δυτική κουρά που κρατούν ευαγγέλιο στον νάρθηκα⁵⁵¹, τα πρόσωπα των οποίων έχουν υποστεί σοβαρές φθορές, ενδεχομένως σκόπιμες⁵⁵². Η ενσωμάτωση αγίων της λατινικής εκκλησίας στο εικονογραφικό πρόγραμμα ενός βυζαντινού ναού, αποτελεί εξαιρετικά σπάνια

⁵⁴⁹ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 113.

⁵⁵⁰ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Relations*, σ. 18-20, υποσημ. 2. ΚΑΛΟΠΙΣΣΗ-ΒΕΡΤΗ, *Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας*, σ. 77-78.

⁵⁵¹ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά* σ. 65-68, πιν. 40, 44-45, Σ. ΚΑΛΟΠΙΣΣΗ-ΒΕΡΤΗ, *Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο*, Λ. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗΣ (επιμ.), *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Αθήνα 1999, σ. 75. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά* (υποσημ. 3) 39-40, πίν. 35 πίν. 3^α.

⁵⁵²Η Σ. Καλοπίση πιθανολογεί πως οι μορφές αποξέστηκαν σκόπιμα σε μία πράξη *damnatio memoriae*. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Relations*, σ. 20, υποσημ. 50.

περίπτωση⁵⁵³. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η γυναικεία μορφή (εικ. 106) που απεικονίζεται στην Έγερση του Λαζάρου. Η μορφή στην τυπική βυζαντινή εικονογραφική εκδοχή του θέματος, απεικονίζει την Μαρία, την αδελφή του αναστηθέντος⁵⁵⁴. Οι εικονογραφικές λεπτομέρειες του κόκκινου ενδύματος και των ξέπλεκων ξανθών μαλλιών της, οδήγησαν την Ν. Χατζηδάκη να την ταυτίσει με την Μαρία Μαγδαληνή⁵⁵⁵. Με το θέμα ασχολήθηκε εκτενώς η Β. Φωσκόλου⁵⁵⁶, σύμφωνα με την οποία η εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα δεν αποτελεί απλώς ένα εικονογραφικό δάνειο από κάποιο δυτικό ή «σταυροφορικό» έργο. Αντιθέτως επισημαίνει πως υποδηλώνει την δυτική αντίληψη για το πρόσωπό της Μαγδαληνής, ως «ευλογημένης αμαρτωλής»: Θεωρεί εύλογα πως είναι πιθανό να αποτελεί σκόπιμη επιλογή του ζωγράφου και των δωρητών και την συσχετίζει με τα δυτικά μοναστικά τάγματα, τον ευρύτερο τόπο καταγωγής του Λατίνου ηγεμόνα της περιοχής και με τις παραδόσεις της σταυροφορικής ανατολής.

Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα σώζονται σε κακή κατάσταση. Αριστερά από την Βασίλειο πύλη διατηρείται με πολλές φθορές η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα, σκηνές από τον βίο της οποίας ενδεχομένως κοσμούσαν και τον τρούλο, στα λοφία του οποίου εικονίζονταν τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, όπως συμπεραίνεται από τον Άγγελο (το σύμβολο του Ματθαίου) που είναι και το μόνο που διατηρείται σε καλή κατάσταση. Στο δυτικό τεταρτοσφαίριο εικονιζόταν ίσως επεισόδιο με τον Ιωακείμ και η Κολακεία της Θεοτόκου. Τις παραστάδες και τα τυφλά αψιδώματα του βορινού διαμερίσματος καταλαμβάνουν μορφές αγίων, ιδιαίτέρως οσίων και ασκητών μόνοι ή ανά ζεύγη, οι περισσότεροι εκ των οποίων ταυτοποιούνται από τις επιγραφές που τους επιστέφουν. Συγκεκριμένα απεικονίζονται οι άγιοι Παχώμιος,

⁵⁵³ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-VERTI, *Relations*, σ. 20, υποσημ. 52.

⁵⁵⁴Για την εικονογραφία της σκηνής: G. MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 109, Παρίσι 1916, σ. 232-254. G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966, σ. 189-194. K. WESSEL, *Erweckung des Lazarus*, *RbK* 2, (1971), σ.388-414. H. MEURER, *Lazarus von Bethanien*, *LCl* 3, (1994), σ.33-38. L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIe siècle*, *Bibliothèque de Byzantion* 6, Βρυξέλλες 1975, σ. 132-135. E. SAUSER, *Das Bild der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlicher und östlicher Kunst*, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), σ. 276-288. ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, σ. 192-193. W. PUCHNER, *Studien zur Kultuskontext der liturgischen Szenen*, Βιέννη 1991, 23-30.

⁵⁵⁵Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Μ. Β. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Κ. Σ. ΣΤΑΙΚΟΣ, Ε. ΤΟΥΛΟΥΠΑ (εκδ. επιτρ.), *Αθήναι. Από την Κλασική εποχή έως Σήμερα (5ος αι. π.Χ.-2000 μ.Χ.)*, Αθήνα 2000, σ. 270-272, εικ. 33.

⁵⁵⁶Β.ΦΩΣΚΟΛΟΥ, *Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των «δυτικών επιδράσεων» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, σ. 507-523.

Στέφανος ο Νέος (ο οποίος κρατά ειλητάριο με επιγραφή «ΕΙ ΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΕΙ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΗΜΩΝ ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΝ ΠΕΡΙΓΡΑΠΤΟΝ ΕΝ ΕΙΚΟΝΙ ΕΙΗ ΑΝΑΘΗΜΑ»), Γαβριήλ, αδιάγνωστος ασκητής, Γερβάσιος ή Γελάσιος (στο ειλητό του οποίου διαβάζεται: «ΑΡΚΕΙ ΤΟΝ ΜΟΝΑΧΟΝ ΝΑ ΚΟΙΜΑΤΑΙ ΜΙΑΝ ΩΡΑΝ ΕΑΝ ΕΙΗ ΑΓΩΝΙΣΤΗΣ») και Ξενοφών (με ειλητό στο οποίο γράφεται: «ΑΔΕΛΦΟΙ ΤΑ ΟΠΛΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΕΣΤΙΝ Η ΔΙΑΚΡΙΣΙΣ, Η ΤΑΠΕΙΝΟΦΡΟΣΥΝΗ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑ ΘΕΟΝ ΑΓΑΠΗ»). Ψηλότερα στην βορεινή καμάρα διακρίνονται σε συνεχή επάλληλη διάταξη, χωρίς κανενός είδους διαχωρισμό⁵⁵⁷, σκηνές από το μαρτύριο του Αγίου Γεωργίου, στην μνήμη του οποίου έχει αφιερωθεί ο ναός με επιγραφές που περιγράφουν τα μαρτύρια («Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΡΗΣΙΑΖΟΜΕΝΟΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝΟΝ», «Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΛΛΟΜΕΝΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΦΥΛΑΚΗΝ» και «Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟΝ ΤΡΟΧΟ»). Στην νότια καμάρα υπάρχει αδιάγνωστη ευαγγελική σκηνή και στο ανατολικό τύμπανο αποκαλυπτικό όραμα⁵⁵⁸. Το νοτιοδυτικό διαμέρισμα κοσμεύεται με εξαπτέρυγα στα λοφία και στο ημισφαίριο του τρούλου απεικονίζεται το επεισόδιο του Βαλαάμ με τον Άγγελο και η Θυσία του Αβραάμ (εικ. 107). Οι παραστάσεις αυτές χωρίζονται με σαφήνεια από κόκκινη ταινία. Στο δυτικό τυφλό αψίδωμα διακρίνονται σπαράγματα σκηνών επίσης από την Παλαιά Διαθήκη, (ενδεχομένως η σκηνή των τριών Παίδων εν καμίνω).

Τέλος τα διακοσμητικά θέματα που ζωγραφίζονται στον νάρθηκα είναι περιορισμένα⁵⁵⁹ και παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά με αυτά του παρεκκλησίου, τα οποία παραλλάσσουν σε απλοποιημένη μορφή⁵⁶⁰.

Η ζωγραφική του νάρθηκα χαρακτηρίζεται από εμμονή στην συντηρητική εικονογραφία με περιορισμένες δυτικές επιδράσεις ιδιαίτερα στο βορειοδυτικό και

⁵⁵⁷Παρόμοια αδιάλειπτη απεικόνιση πολλαπλών σκηνών παρατηρείται και σε άλλα μνημεία του 13^{ου}-14^{ου} αιώνα, όπως στην Μαυριώτισσα στην Καστοριά (ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 74), στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας και στο Staro Nagoricino (MILLET, *Yugoslavie*, πίν. 12.3, 104.2.3).

⁵⁵⁸Αντίστοιχα οράματα απεικονίζονται στην φορητή αμφιπρόσωπη εικόνα του Roganovo, που χρονολογείται στον 13^ο αιώνα (Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Sur l'icône bilatérale de Roganovo*, *Cah 12*, 1962, σ. 345, εικ. 3) και στο οστεοφυλάκιο του Bachkovo (GRABAR, *La peinture*, I, σ. 80, τ. II, πίν. III) που χρονολογείται στο β' μισό του 14^{ου}. Ενδεχομένως έχουν ως πρότυπο είτε το παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης (Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Το καθολικόν της Μονής του Λατόμου*, *ΑΔ 1929* (1931), σ. 172-174), είτε σχετική μικρογραφία της Διηγήσεως του Ιγνατίου του 12^{ου} αιώνα (ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Roganovo*: σ. 341-343.)

⁵⁵⁹Για αναλυτική περιγραφή των διακοσμητικών θεμάτων του νάρθηκα βλ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 111-112, πιν. 4, 9.

⁵⁶⁰ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 111.

νοτιοδυτικό πλάγιο διαμέρισμα. Δεν υπάρχει ομοιομορφία στην εικαστική έκφραση. Στις μεμονωμένες μορφές συνυπάρχουν απότομες μεταβάσεις από τα ανοιχτόχρωμα επίπεδα στις κατακόρυφες ή τις τεθλασμένες γραμμές των πτυχώσεων, η έλλειψη φωτισμάτων με μορφές επίπεδες και άκαμπτες από την μια, με πλατιά πτυχολογία πού ρέει σε μεγάλες ημικυκλικές πτυχές, με προσεκτικά τοποθετημένα φώτα που αποδίδουν την υφή του ιματίου και υποδηλώνουν το ενδιαφέρον του ζωγράφου για το σώμα από την άλλη. Αντίθετα στις συνθέσεις παρατηρείται διάθεση για απόδοση του όγκου και της προοπτικής και ανάγκη για την περιγραφή του χώρου. Τα χρώματα σε ψυχρούς τόνους ρόδινου, ανοιχτού πράσινου, ώχρας, γαλάζιου καθώς και η λεπτή λευκή γραμμή πού παρακολουθεί τα περιγράμματα ορισμένων μορφών προσομοιάζουν με αντίστοιχη σε μνημεία της Κωνσταντινουπόλεως και Μακεδονίας του τέλους του 13^{ου} αιώνα⁵⁶¹.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου αποτυπώνει πολύπλοκους θεολογικούς συσχετισμούς και συμβολισμούς πού αντανακλούν απόψεις μεγάλου θεολογικού κέντρου⁵⁶². Ενδεικτικά αγιογραφούνται στην κατώτερη ζώνη μορφές μαρτύρων και ασκητών καθώς και παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας. Οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται από την αντιπαράθεση σκηνών από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη (Μυστικός Δείπνος - Φιλοξενία του Αβραάμ - Πορευθέντες Μαθητεύσατε- ο Αναπεσών). Τα σταυροθόλια κοσμούνται από αγγέλους, ενώ στο νότιο τοίχο του μεσαίου διαμερίσματος εικονίζονται δύο έφιπποι στρατιωτικοί Άγιοι.

Τέλος τα διακοσμητικά θέματα που ζωγραφίζονται στο παρεκκλήσιο είναι ποικίλα, συνήθως δεν είναι κοινά και παρατηρούνται δυτικές επιδράσεις σε λίγα από αυτά⁵⁶³.

Από την μελέτη των τεχνοτροπικών δεδομένων του παρεκκλησίου καθίσταται προφανές πως έχουν εργασθεί δύο τουλάχιστον ζωγράφοι με τελείως αντίθετες και αλληλοσυγκρουόμενες αντιλήψεις για την φόρμα και την λειτουργία του χρώματος, οι οποίοι έχουν δεχθεί άμεσα ή έμμεσα δυτική επίδραση. Ο πρώτος δούλεψε στο ιερό και στο ανατολικό σταυροθόλιο και ο δεύτερος ζωγράφησε το δυτικό.

⁵⁶¹ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 49.

⁵⁶²ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 113.

⁵⁶³Για αναλυτική περιγραφή των διακοσμητικών θεμάτων του παρεκκλησίου βλ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 109-111, πιν. 3β, 41β, 42β, 52, 53α-β, 54α-β.

Παρατηρείται πως ιμάτια με ταραγμένες πτυχώσεις, γεμάτες σπασμένες γραμμές καμπύλες ή γωνιώδεις συνυπάρχουν με άλλα με πτυχώσεις, ήρεμες, λιτές, κυρίως γραμμικές, με σπασμένα περιγράμματα, που δίνουν την εντύπωση ραβδώσεων κίονα ή την εικόνα ξυλόγλυπτου ανάγλυφου. Ομοιότητες παρατηρούνται με μικρογραφίες που η έρευνα αποδίδει σήμερα σε εργαστήρια της Κωνσταντινουπόλεως, όπως επίσης και με έργα της μνημειακής ζωγραφικής της περιόδου που βρίσκονται διάσπαρτα σε διάφορα σημεία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας⁵⁶⁴.

Η Α. Καρακατσάνη-Βασιλάκη, η οποία και μελέτησε το μνημείο διεξοδικά, όπως προαναφέρθηκε, παρατηρεί πως υπάρχουν σημαντικές τεχνοτροπικές και εικονογραφικές διαφοροποιήσεις τόσο ανάμεσα στα τρία μέρη της Ομορφοκκλησιάς (κυρίως ναό, παρεκκλήσιο και νάρθηκα), όσο και στα εικονογραφικά σύνολα κάθε μέρους. Οι διαφοροποιήσεις αυτές καθίστανται πρόδηλες και στα διακοσμητικά θέματα που χρησιμοποιήθηκαν στον ναό, πολλά από τα οποία είναι δύσκολο να χρονολογηθούν με ακρίβεια, καθώς επαναλαμβάνονται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους⁵⁶⁵. Η ανομοιογένεια αυτή υποψιάζει κατ'αρχάς για την ύπαρξη διαφορετικών συνεργείων (που ενδεχομένως να εργάστηκαν ταυτόχρονα ή σε διαφορετική χρονική περίοδο), καθένα από τα οποία ακολουθεί παλαιότερες τάσεις, ερμηνεύοντας παράλληλα στα μέτρα των δυνατοτήτων του τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα. Ειδικότερα τον 13^ο αιώνα οι τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις στην ζωγραφική ενός μνημείου θα μπορούσε να αποτελεί συνέπεια της ύπαρξης πολλών κέντρων με διαφορετική καλλιτεχνική παράδοση και διαφοροποιημένες σχέσεις με την Δύση. Στην περίπτωση της Ομορφοκκλησιάς ενδιαφέρον είναι πως οι δυτικές επιρροές που παρατηρούνται

⁵⁶⁴ ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, υποσημ. 3, 93, 101-102. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει στηριζόμενη στη μονογραφία του Η. BUCHTAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Οξφόρδη 1957 και στα δύο άρθρα του Κ. WEITZMANN, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, *Art B45* (1963), σ. 179-203 και *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, *DOP* 20 (1966), σ. 51-83.

⁵⁶⁵ Η Α. Καρακατσάνη-Βασιλάκη θεωρεί πως η ποικιλία των διακοσμητικών θεμάτων, ιδιαίτερα στο παρεκκλήσι και τον νάρθηκα, έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται σύγχυση και να χάνεται η διαύγεια και η λειτουργική σημασία των αρχιτεκτονικών μερών, καθώς διαφορετικά σε αντίληψη και απόδοση κοσμήματα τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο χωρίς συνοχή. Θεωρεί πως το γεγονός αυτό εξηγείται από τις πολλές ανεξάρτητες ομάδες ζωγράφων που εργάστηκαν στον ναό, η κάθε μία από τις οποίες διέθετε και διαφορετικό θεματολόγιο κοσμημάτων. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 112.

είναι διάσπαρτες σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό και δείχνουν να έχουν ενσωματωθεί σε όλη την ζωγραφική του ναού. Το γεγονός αυτό αφενός υποδηλώνει πως οι ζωγράφοι που εργάστηκαν στον ναό είχαν έρθει σε επαφή με δυτικότροπα έργα, αφετέρου θα μπορούσε να αποτελεί συνέπεια της απουσίας ορθόδοξης ανώτατης εκκλησιαστικής ηγεσίας από την περιοχή την περίοδο της λατινοκρατίας⁵⁶⁶.

Η χρονολόγηση της ζωγραφικής του συγκροτήματος είναι προβληματική, καθώς δεν σώζεται επιγραφή που να την καθιστά αδιαμφισβήτητη και στηρίζεται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικές παρατηρήσεις. Έτσι αρχικά ο Α. Ορλάνδος το 1921, που παρατηρεί δύο φάσεις ζωγραφικής, θεώρησε πως η παλαιότερη θα πρέπει να χρονολογηθεί στον 16^ο αιώνα, ενώ η νεώτερη στον 18^ο. Θεώρησε επίσης πως ορισμένες τοιχογραφίες του παρεκκλησίου είναι παλαιότερες αυτών του κυρίως ναού και του νάρθηκα και τις απέδωσε στον 17^ο αιώνα⁵⁶⁷. Αργότερα υποστηρίχθηκε από τους Μ. Χατζηδάκη⁵⁶⁸ και Α. Ξυγγόπουλο⁵⁶⁹, πως σύμφωνα με τεχνοτροπικά κριτήρια, θα πρέπει να θεωρηθούν έργα της λεγόμενης «Μακεδονικής» σχολής και να αποδοθούν στον 14^ο αιώνα. Η Μ. Σωτηρίου θεώρησε πως είναι έργα του προχωρημένου 13ου αιώνα⁵⁷⁰, άποψη με την οποία συμφωνεί και η την Α. Καρακατσάνη-Βασιλάκη, που τα χρονολογεί μάλιστα στην τελευταία εικοσαετία του⁵⁷¹. Η χρονολόγηση αυτή γίνεται πλέον ευρέως αποδεκτή και προσεγγίζει και την ίδρυση του ναού. Δεν θα μπορούσε όμως να αποκλεισθεί το ενδεχόμενο να χρονολογηθεί και στις αρχές του 14^{ου} αιώνα. Η απάντηση εξαρτάται από το κατά πόσο η ζωγραφική του ναού ακολουθεί τις καλλιτεχνικές τάσεις που προηγήθηκαν και διαμόρφωσαν την τέχνη του Πρωτάτου, ή αν αποτελεί μεταγενέστερη επεξεργασία και προσπάθεια αναπαραγωγής της υψηλής αυτής τέχνης. Το ερώτημα αυτό δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα, όσο απουσιάζουν αδιάσειστα τεκμήρια.

⁵⁶⁶ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-VERTI, *Relations*, υποσημ. 2, σ. 18-20. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ, *The Impact*, σ. 77-78.

⁵⁶⁷ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 37-38.

⁵⁶⁸ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ΒΜΑΒ*, σ. 24, πίν 20,21.

⁵⁶⁹Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Hamann - Mac Lean - H. Hallensieben., *Die Monumentalmalerei*, (Βιβλιοκρισία) *Μακεδονικά* 6, 1964-65, σ. 292-299.

⁵⁷⁰ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Παλαιολόγειος Αναγέννησις*, σ. 270-271, πίν. 62.

⁵⁷¹ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 113.

Σε κάθε περίπτωση η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του ναού τον καθιστά από τους σημαντικότερους της Λατινοκρατίας στην Αττική και αποτελεί αδιαμφισβήτητη ένδειξη καλλιτεχνικής ευρωστίας της περιόδου αυτής⁵⁷².

26.ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ ΜΕΓΑΡΩΝ

Ο μικρός (6,20 X 3,84 μ.) μονόχωρος ναός του αγίου Βλασίου, που στο παρελθόν αλλά ακόμα και σήμερα αποτελεί καθολικό μονής, βρίσκεται στο 37^ο χιλιόμετρο της παλαιάς εθνικής οδού Αθηνών-Κορίνθου. Ο ναός που δεν έχει μελετηθεί ούτε ανασκαφικά ούτε συστηματικά⁵⁷³, απολήγει σε ημικυκλική αψίδα στα ανατολικά, έχει μία και μοναδική είσοδο στα δυτικά και φωτίζεται από δύο μόνο ανοίγματα, ένα ορθογώνιο στον νότιο τοίχο και ένα μονόλοβο στην αψίδα του ιερού βήματος. Το κτίσμα είναι επιχρισμένο εξωτερικά σε βαθμό που δεν καθίσταται δυνατή η παρατήρηση της τοιχοδομίας του, ούτε η ενδεχόμενες μετασκευές που ενδεχομένως να έχει υποστεί στο πέρασμα των αιώνων. Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού δεν προσφέρεται για χρονολόγηση, καθώς είναι προσφιλής σε επαρχιακά μνημεία της Ελλάδας από την βυζαντινή περίοδο έως και την περίοδο της τουρκοκρατίας⁵⁷⁴.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Στο εσωτερικό του ναού σώζεται ζωγραφική σε δύο στρώματα. Το παλαιότερο, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τεκμήριο ante quem χρονολόγησης και της κατασκευής του κτίσματος, περιορίζεται σε σπαράγματα διακοσμητικής ζώνης στο κατώτερο τμήμα του ημικυλίνδρου της αψίδας του Ιερού βήματος. Το διακοσμητικό αυτό που αποτελείται από ελικοειδή βλαστό ζωγραφισμένο με βαθύτονη ώχρα σε κεραμιδί βάθος, αναπαράγει το θέμα του opus vermiculatum (εικ. 108, 109). Το θέμα, προσφιλές στον 12^ο και τον 13^ο αιώνα, απαντάται και σε επαρχιακά μνημεία του 14^{ου} αιώνα, στα πλαίσια της έντονης τάσης για διακόσμηση που παρατηρείται

⁵⁷²ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 114-115.

⁵⁷³Η μόνη αναφορά στον ναό είναι η κάτοψη και η τομή που βρίσκεται στο ΣΤΕΡΓΙΟΥ *Μεγαρέων*, σ. 50.

⁵⁷⁴ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, σ. 41-44.

και την περίοδο αυτή⁵⁷⁵. Με κριτήριο το διακοσμητικό αυτό η Ι. Στουφή-Πουλημένου χρονολογεί το πρώτο ζωγραφικό στρώμα στους 13^ο ή 14^ο αιώνα, ενώ θεωρεί πως το δεύτερο ανήκει στην μεταβυζαντινή περίοδο⁵⁷⁶.

27.ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ, ΜΑΖΙ ΜΕΓΑΡΩΝ

Στην περιοχή Μάζι της Μεγαρίδας (αρχαίος Τριποδίσκος), 20 χιλιόμετρα βορειοδυτικά των Μεγάρων, βρίσκεται ο μικρός, μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός της Αγίας Τριάδας, εσωτερικών διαστάσεων 8μ. x.4μ. περίπου και μέγιστο ύψος 3,20 μ., με τρίπλευρη εξωτερικά (και κυλινδρική εσωτερικά) αψίδα στα ανατολικά. Ο ναός δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Το δυτικό του τμήμα πρέπει να αποτελεί προσθήκη σε υπόλοιπο παλαιού καμαροσκέπαστου ναού. Στην σημερινή του κατάσταση ο ναός έχει υποστεί ακαλαίσθητες επιδιορθώσεις.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός σώζει στο εσωτερικό του τοιχογραφίες. Συγκεκριμένα, εκτός του εικονογραφημένου τέμπλου, σώζονται στην κόγχη του Ιερού Βήματος υπολείμματα τοιχογραφιών, από τα οποία διακρίνονται η Πλατυτέρα και αδιάγνωστος Ιεράρχης. Στην καμάρα του ιερού βήματος σώζεται σε μέτρια κατάσταση διατήρησης η παράσταση της Αναλήψεως. Διακρίνονται ο Χριστός καθιστός σε δόξα, με απαστράπτοντα χρυσά ενδύματα (εικ. 110) και ομάδα αποστόλων, με φωτεινούς χιτώνες σε αποχρώσεις του ανοιχτού κίτρινου, πράσινου και ερυθρού, που αποδίδονται με λιτότητα, έντονη γραμμικότητα και με προσπάθεια απόδοσης όγκου (εικ. 111). Στην κατώτερη ζώνη υπάρχει τοιχογραφία με παράσταση από το βίο της

⁵⁷⁵Σχετικά με το θέμα του opus vermiculatum , βλ. ενδεικτικά MEGAU-HAWKINS, Perachorio, σ.341. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo, I, σ. 302, KALOPISSI-VERTI, *Hagia Triada*, σ. 229-230. Αντίστοιχο διακοσμητικό θέμα απαντάται σε αρκετά μνημεία του 13^{ου} αιώνα που βρίσκονται στην Αττική, όπως για παράδειγμα στο νότιο παρεκκλήσιο της σπηλιάς της Πεντέλης (ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης, πίν. 22, 23, 43.), στον Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο (ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο*, πιν. 106), στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Deux monuments*, πιν. 10), στον Άγιο Γεώργιο στον Κουβαρά (ΜΟΥΡΙΚΗ, *An unusual*, πιν. 73, 75), στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Ομορφοκκλησιά*, πίν. 52) αλλά και σε ναούς της περιόδου εκτός Αττικής.

⁵⁷⁶ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Βυζαντινές Εκκλησίες*, σ.188-191.

Αγίας Μαρίας της Αιγυπτίας, που σώζεται αποσπασματικά, από την οποία διακρίνεται καλύτερα η μορφή του αγίου Ζωσιμά (εικ.112). Με βάση τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ο αρχιμ. Γρ. Στεργίου χρονολογεί τις τοιχογραφίες πιθανόν στον 14^ο -15^ο αιώνα, χρονολογία στην οποία τοποθετείται και ο ίδιος ο ναός⁵⁷⁷. Η χρονολόγηση αυτή πρέπει να γίνει αποδεκτή με επιφυλάξεις, καθώς απαιτείται περαιτέρω επιστημονική διερεύνηση και τεκμηρίωση.

28.ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑΣ ΣΤΟ ΣΤΑΡΟΠΑΖΑΡΟ

Ο εγγεγραμμένος σταυροειδής ναός, ακολουθώντας την τύχη και πολλών ακόμα ναών της Αθήνας, κατεδαφίστηκε το 1843. Πριν την κατεδάφισή του αποτοιχίστηκε η τοιχογραφία της Πλατυτέρας από την κόγχη του Ιερού Βήματος, η οποία και εκτίθεται στο Βυζαντινό και χριστιανικό μουσείο Αθηνών.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Η Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας, μελετήθηκε από τον Δ. Καμπούρογλου⁵⁷⁸, από τον οποίο και ονομάστηκε Παναγία των Καταλανών, επειδή θεώρησε εσφαλμένα πως ζωγραφίστηκε την περίοδο της καταλανικής κατοχής των Αθηνών (1311-1388). Η Θεοτόκος (εικ. 113) παριστάνεται αυστηρά μετωπική να κρατά τον Ιησού βρέφος με το αριστερό της χέρι. Κάθεται σε μαξιλάρι έντονου ερυθρού χρώματος. Το βάθος κοσμεύεται με πλούσια βλάστηση από σχηματοποιημένους θάμνους και δέντρα, στους κορμούς των οποίων είναι αναρτημένα τα οικόσημα των οικογενειών Spinoia (1451-1460) και Acciajuoli (περ. 1453) της κοινότητας των Γενουατών, περίοδος στην οποία και τελικά χρονολογήθηκε. Η παράσταση χαρακτηρίζεται από έντονη σχηματοποίηση, δυσαρμονία στις αναλογίες και πλατειά φώτα στην σάρκα, με ελάχιστες σκιές. Τα στοιχεία αυτά, όπως επίσης και ο τρόπος που αποδίδεται η βλάστηση, αποτελούν σαφείς δυτικές επιρροές⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ΣΤΕΡΓΙΟΥ, *Μεγαρέων*, σ. 126-127.

⁵⁷⁸Δ.Γ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, *Αι Παλαιαί Αθήναι*, Αθήναι 1922, σ. 144-146, ΜΠΟΥΡΑΣ, Βυζαντινή, σ.168-172, Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα βυζαντινά μνημεία και τουρκικά μνημεία των Αθηνών*, ΕΜΜΕ Β', Τεύχος Β', (1929), σ. 87-88, S. SINOS, *Die sogenannte Kirche des Hagios Elias zu Athen*, BZ 64 (1971), σ. 360-361.

⁵⁷⁹L.J.A. LOEWENTHAL, *A note on the so called Panaghia of the Catalans*, AAA IV, 1971, 1, σ. 89-91.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών.

ΑΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον.

ΒυζΣύμμ: Βυζαντινά Σύμμεικτα.

ΕΕΒΣ: Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών.

ΕΕΘΣΠΑ: Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής Αθηνών.

ΕΕΚΜ: Έπετηρίς Έταιρείας Κυκλαδικών Μελετών.

ΕΜΜΕ: Ευρετήριο Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος.

ΗΜΕ: Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος.

ΙΕΕ: Ιστορία του ελληνικού Έθνους.

ΛΔ: Λεξικογραφικόν Δελτίον της Ακαδημίας Αθηνών.

ΠΑΑ: Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.

AJA: American Journal of Archaeology.

ArtB: Art Bulletin.

BSA: British School Annual, London.

BZ: Byzantinische Zeitschrift.

Cah Arch : Cahiers Archéologiques.

Cah Balk: Cahiers Balkaniques.

CFHB: Corpus Fontium Historiae Byzantinae.

DACL: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie.

DHGE: Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques.

DOP: Dumbarton Oaks Papers. Washington, D.C.

GRBS: Greek, Roman, and Byzantine Studies.

JOB: Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik.

LCI: Lexikon der Christlichen Ikonographie.

NDB: Neue Deutsche Biographie.

RA: Revue archéologique.

REB: Revue des Études Byzantines.

TIB: Taboula Imperii Byzantini.

ZRVI : Zbornik Radova Vizantoloökog Institute

ZLU : Zbornik za likovne Umetnosti

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΥΣΣΗΣ, Περί ψυχής και αναστάσεως, PG 6.

ΘΕΟΦΑΝΗΣ, *Χρονογραφία*, εκδ. C. De Boor, Theophanis Cronographia, τομ. I, Lipsiae 1883, τ. II, Lipsiae 1885.

INNOCENTII III PP. Registrorum LibXI, 256.

ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΣΚΥΛΙΤΖΗ, *Σύνοψις Ιστοριῶν*, εκδ. I. Thurn, *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum*, Berlin – New York 1973, CFHB 5.

ΜΑΞΙΜΟΣ ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ, Πεύσεις και αποκρίσεις και ερωτήσεις, PG 90.

ΝΙΚΗΤΑΣ ΧΩΝΙΑΤΗΣ, *Χρονική Διήγησις*, van Dieten, J. (επιμ.), *Nicetae Choniatae historia* (CFHB 11, Berlin 1975), σελ. 586.

THEOPHANES CONTINUATUS, *Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus*, I. BEKKER (εκδ.), CSHB, Bonn, 1825.

ΧΩΝΙΑΤΟΥ, *Τα σωζόμενα*: ΜΙΧΑΗΛ ΧΩΝΙΑΤΗΣ, ΣΠ. ΛΑΜΠΡΟΣ (έκδ.), *Μιχαήλ Ακομινάτου (sic) του Χωνιάτου τα σωζόμενα, τα πλείστα εκδιδόμενα νυν το πρώτον*, Αθήνα 1879-80 (ανατύπ. Groningen 1968/Αθήνα 1968).

ΧΩΝΙΑΤΗΣ, *Επιστολαί*: F. ΚΟΛΟΒΟΥ, (εκδ.), *Michaelis Choniatae Epistulae*, CFHB 41, Berlin -New York 2001.

ΩΡΙΓΕΝΗΣ, Κατά Κέλσου 5, 15 PG 11.

ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΟΥΡΙΔΗΣ Σ., *Τα απόκρυφα της Παλαιάς Διαθήκης, τόμος Α',* Αθήνα 1973.

ΑΓΓΕΛΙΔΗ, ο βίος: Χ. ΑΓΓΕΛΙΔΗ, *Ο βίος του Οσίου Βασιλείου του Νέου,* Ιωάννινα 1980.

ΑΝΤΟΥΡΑΚΗΣ Γ., *Αι μοναί Μυριοκεφάλων και Ρουστίκων Κρήτης μετά των παρεκκλησιών αυτών. Συμβολή εις την έρευναν των χριστιανικών μνημείων,* Αθήναι 1977 (Διδακτορική διατριβή).

ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξίαρχης στο Μαρκόπουλο: Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξίαρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής,* ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. 8, 1975-76, σ. 199-229.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., *Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου κατά τον 13ο αιώνα. Η περίπτωση της Ρόδου και της Νάξου, Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής τέχνης,* Αθήνα 2007, σ.13-24.

ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Α., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού,* τόμοι Α - Β1, Θεσσαλονίκη 1961-1964.

ΒΑΣΙΛΑΚΗ Μ., *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας,* Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1995.

ΒΑΣΙΛΑΚΗ- ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Ομορφοκκλησιά: Α. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα,* Αθήνα 1971.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αντωνίου της Ανάφης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 183-192.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική: Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1975.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές Εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

ΓΑΡΙΔΗΣ, Κρίση: Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, Το θέμα της Τελικής Κρίσης – Δευτέρας Παρουσίας στη θρησκευτική ισλαμική ζωγραφική, *Αρμός*, τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - Πολυτεχνική σχολή, τμήμα Αρχιτεκτόνων, τόμος Α', Θεσσαλονίκη 1990, σ. 431- 442.

ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ - ΒΕΡΡΑ Μ., Τοιχογραφίες του τέλους του 13^{ου} αι. στην Εύβοια, *ΑΔ* 32 (1977).

CHEYNET, Η διαμόρφωση: J.C. CHEYNET, Η διαμόρφωση και η ανάπτυξη της μεσαιωνικής Αυτοκρατορίας : τα γεγονότα, *Ο Βυζαντινός κόσμος*, τόμος Β', *Η βυζαντινή Αυτοκρατορία (641-1204)*, 2011.

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Acciaiuoli: Δ. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Δουκάτο των Αθηνών. Η κυριαρχία των Acciaiuoli*, Θεσσαλονίκη 2006.

ΓΙΑΝΝΑΡΑΣ Χ., *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα 1992.

ΓΚΗΤΑΚΟΣ, Ο ναός του Σωτήρος Χριστού: Μ. ΓΚΗΤΑΚΟΣ, *Ο εν ελαιώνι των Μεγάρων βυζαντινός ναός του Σωτήρος Χριστού*, Αθήνα 1953.

ΓΚΗΤΑΚΟΣ Μ., *Ανέκδοτοι επιγραφαί και χαράγματα βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων της Ελλάδος*, Αθήναι 1957.

ΓΚΗΤΑΚΟΣ Μ., Ο εις Φιλιατρά βυζαντινής εποχής σταυρεπίστεγος ναός της Αναλήψεως. Συμβολή εις τούς σταυρεπιστέγους ναούς της Ελλάδος, *Φιλιατρά 2*, 7 (1958).

ΓΚΙΟΛΕΣ Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990.

ΓΚΙΟΛΕΣ Ν., Εσχατολογικές εικαστικές εκφράσεις του Χριστού, *Μυστήριο Μέγα και παράδοξον*, Αθήνα 2002.

ΓΚΙΟΛΕΣ, Σχίσματα: Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο εκκλησιών, *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα, 2004, σ.263-284, πίν.85-92.

ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος: Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος στο Νεκροταφείο Καλάμου, Νέα Στοιχεία, *ΔΧΑΕ 11* (1982-1983), σ. 227-246.

ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Εκκλησίες των Καλυβίων: Ε. ΓΚΙΝΗ - ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Εκκλησίες από την Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή περίοδο στην περιοχή Καλυβίων, *Πρακτικά Α΄ Επιστημονικής Συνάντησης Ν.Α. Αττικής*. Αφιέρωμα στον Χρήστο Ν.Πέτρου Μεσογείτη, Καλύβια 25 - 28 Οκτώβρη 1985, σ. 189 - 201.

ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα: Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα από τη συντήρηση των βυζαντινών μνημείων στα Μεσόγεια, *Πρακτικά της Γ΄ Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής, Καλύβια Αττικής, 5-8 Νοέμβρη 1987*, Καλύβια 1988, σ.432-446.

ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Μεσόγεια: Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου, Τα Μεσόγεια από την επικράτηση του χριστιανισμού έως την οθωμανική κατάκτηση, *Μεσογαία. Ιστορία και πολιτισμός των Μεσογείων Αττικής*, Αθήνα 2001, σ. 149-197.

ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Διαδρομές: Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, *Διαδρομές σε Βυζαντινά Μνημεία των Μεσογείων*, (έκδ. Υπουργείου Πολιτισμού-1ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων), Αθήνα 2006.

ΓΚΟΦΑΣ Δ., Οι τόκοι στο βυζαντινό δίκαιο, Α. Ε. ΛΑΪΟΥ (γεν. εποπτεία) *Οικονομική Ιστορία του Βυζαντίου*, τ. Γ', Αθήνα 2006, σ. 297 κ.εξ.

ΓΡΗΓΟΡΟΒΙΟΣ, Ιστορία: **ΓΡΗΓΟΡΟΒΙΟΣ ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ**, *Ιστορία της Πόλεως των Αθηνών κατά τους μέσους αιώνες από του Ιουστινιανού μέχρι της υπό των Τούρκων κατακτήσεως*, μεταφρ. Σπ.Λάμπρου, τ.Α'-Β', Αθήνα 1904.

ΓΙΩΤΑΣ Δ., *Σεισμόπληκτες εκκλησίες του Δήμου Αχαρνών*, Αθήνα 2004.

ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ Γ., *Η καταγωγή των σταυρεπιστέγων ναών*, Χαριστήριο εις Ά. Κ. Ορλάνδον, τόμ. Β', Αθήναι 1966, σ. 194-211.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, και αι κύριαι αυτής ανέκδοται πηγαί, εκδιδόμενη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον*, υπό Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909.

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ Ν.Β., Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών, *ΕΕΒΣ ΛΖ' (1969-1970)*, σ. 437-458.

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ Ν.Β., *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995.

ΔΩΡΗΣ Μ., *Πρόταση για την τυπολογία των σταυρεπιστέγων ναών*, Αθήνα 1991.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Μ., Οι τοιχογραφίες του αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο Ευβοίας, *Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών ΚΗ'* (1991), Παράρτημα.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ Δ., Βυζαντινά Μνημεία της Ηπείρου, *Ηπειρωτικά Χρονικά* 6, 1931, σ. 270-272.

ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Ν., *Η Εκκλησία στην Ελλάδα κατά τη Φραγκοκρατία*, Θεσσαλονίκη, 1998.

ΖΙΑΣ Ν., Εργασίες εις τοιχογραφημένους ναούς των Κυκλάδων, *ΑΑΑ III*, 2, 1970, σ. 223-232.

ΘΕΟΔΩΡΟΥ Α., *Ἡ περί ἀποκαταστάσεως τῶν πάντων ἰδέα*. Ἀθήναι 1959.

ΘΕΟΧΑΡΟΠΟΥΛΟΥ Ρ., Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της αγίας Πελαγίας Βιάννου, *Πεπραγμένα του Ζ' Κρητολογικού Συνεδρίου*, (εκδ. Ιστορικής και Λαογραφικής Εταιρείας Ρεθύμνης, Δήμου Ρεθύμνης), τ. Β1, Ρέθυμνο 1995, σ. 285 - 305.

GOFF, Η Δύση: JACQUES LE GOFF, Η Δύση μπροστά στο Βυζάντιο, έλλειψη κατανόησης και παρεξηγήσεις, Ελένη Μπιμπίκου Αντωνιάδη κ.α, *Βυζάντιο και Ευρώπη-Συμπόσιο, Παρίσι (22 Απριλίου 1994)*, μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής, εκδ.Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996.

ΙΩΑΝΝΟΥ Α. Σ., *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Ευβοίας*, Ι, Αθήναι 1959.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεγαρική: Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινά μνημεία Μεγαρικής, *Νέα Εστία* 18 (1935), σ. 758-767.

ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ Σ., Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σὲ εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου καὶ τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, *Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, Λευκωσία 1982 (1986) τόμος Β', σ. 555-560, πίν. 1-9.

ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ Σ., Οι ζωγράφοι στην ὕστερη βυζαντινὴ κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφῶν, Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ (επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Ηράκλειο 1997, σ. 121-159.

ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ Σ., Τάσεις της μνημειακῆς ζωγραφικῆς περί το 1300 στον ελλαδικὸ καὶ νησιωτικὸ χώρο, Λ. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗΣ (επιμ.), *Ο Μανουήλ Πανσέληνος καὶ ἡ εποχὴ του*, Αθήνα 1999, σ. 63-100.

ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, Επιπτώσεις τῆς Δ' Σταυροφορίας: Σ. ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ, Επιπτώσεις τῆς Δ' Σταυροφορίας στη μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Πελοποννήσου καὶ τῆς Ανατολικῆς Στερεᾶς Ελλάδας ἕως τα τέλη του 13ου αἰῶνα, Π. Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ (επιμ.), *Η Βυζαντινὴ τέχνη μετὰ τὴν Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία καὶ οἱ επιπτώσεις τῆς*, Διεθνὲς Συνέδριο, Ακαδημία Αθηνῶν 9-12 Μαρτίου 2004, Αθήνα 2007, σ. 63-81.

ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ Δ., *Ιστορία των Αθηναίων*, τ. 1, Αθήνα 1889.

ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ Δ., *Αἱ Παλαιαὶ Αθήναι*, Αθήναι 1922.

ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ Δ., *Ο Αναδρομάρχης τῆς Αττικῆς καὶ τῆς Αθήνας*, Αθήνα 1991.

ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΣ Ι.Δ., Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα. Απόκρυφα Ευαγγέλια, τομ.Α, εκδ.Π.Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1999.

ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΣ Ι.Δ., Απόκρυφα Χριστιανικά Κείμενα. Απόκρυφες Πράξεις, Επιστολές καὶ Αποκαλύψεις, τομ.Β, εκδ.Π.Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 2004.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ Φ. - ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ Σ., Παρατηρήσεις στη διαμόρφωση του διακονικού κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τ. Λ' (2009), σ.95-102.

ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, Όμορφη Εκκλησιά: Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.

ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗΣ, Παναγία Βαραμπά: Δ.Θ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗΣ, *Το ναΐδριο της Παναγίας Βαραμπά παρά το Μαρκόπουλον*, Αθήνα 1975.

ΚΑΤΣΑΡΟΣ Β., Η κατά την Ελλάδα βυζαντινή μονή του Προδρόμου, τελευταίος σταθμός της ζωής του Μιχαήλ Χωνιάτη, *Βυζαντικά 1*, (1981), σ. 101-128.

ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Αττική: ΧΡ. ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Η βυζαντινή Αττική*, Αθήνα 2016.

ΚΟΝΤΟΣΟΠΟΥΛΟΣ Ν., Το εθνικό όνομα Φράγκος και τα παράγωγά του, *ΛΔ*, τομ. 18 (1993), σελ. 79-94.

ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φ., *Τοιχογραφίαι εκκλησιών του Υμηττού. Μοναί Θεολόγου και Καισαριανής*, εκδ. Ανωνύμου Εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες», Αθήνα 1933.

ΚΟΡΡΕΣ Μ., Ο Παρθενώνας από την αρχαία εποχή μέχρι τον 19^ο αιώνα, Π.ΤΟΥΡΝΙΚΙΩΤΗΣ (επιμ.), *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, Αθήνα 1994, σ. 146 κ. εξ.

ΚΟΡΡΕΣ, Ο Δυτικός Τοίχος: Μ.ΚΟΡΡΕΣ, Ο Δυτικός Τοίχος και άλλα μνημεία, *Μελέτη Αποκαταστάσεως του Παρθενώνα*, τ.4, Αθήνα 1994.

ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ Φ., *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμοι Α' - ΣΤ', Αθήνα 1948 - 1955.

ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ Ι., Άγνωστοι Μεταβυζαντινοί ναοί Αττικής και Βοιωτίας, *Ζυγός*, 1 (1966), σ. 2-32.

ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ Ι., Συμπληρωματική έρευνα επί των χριστιανικών μνημείων του Ωρωπού, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. 5 (1969), σ. 57-104.

ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος: Ε. ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Αθήναι, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, *ΑΑΑ*, 8, 1975, σ. 140-151.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, Μελισμός: Χ.ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.

ΛΑΪΟΥ Α., Στο Βυζάντιο των Παλαιολόγων: οικονομικά και πολιτιστικά φαινόμενα, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, σ. 283-296.

ΛΑΪΟΥ Α., Οι ανταλλαγές και το εμπόριο από τον 7ο-12ο αιώνα, Α. Ε. ΛΑΪΟΥ (γεν. εποπτ.), *Οικονομική Ιστορία του Βυζαντίου*, τ. Β', Αθήνα 2006, σ. 550.

ΛΑΔΑΣ, Η Σπηλιά: Γ. ΛΑΔΑΣ, Η Σπηλιά της Πεντέλης, *Συλλέκτης*, τόμος α', 1947-1951, Αθήναι 1952, σ. 137-168.

ΛΑΔΑΣ Γ., Περί δήθεν αμιγών βυζαντινών τοιχογραφιών, εμπειρίας περί την ανάγνωσιν επιγραφών κ.τ.τ., *Συλλέκτης*, τόμος β', 1952-1958, σ. 1-19.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Μεσαιωνικά: Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Μεσαιωνικά Αθηνών - Αττικής, *ΑΔ*, Χρονικά, Β', 1, 18, 1963 (1965).

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ Π., Μεσαιωνικά Μνημεία Αθηνών και Αττικής, *ΑΔ 28 – Χρονικά* (1973), σ. 61-71.

ΛΑΜΠΑΚΗΣ, Καταβάσεις: Σ. ΛΑΜΠΑΚΗΣ, *Οι καταβάσεις στον κάτω κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα 1982.

ΛΑΜΠΡΟΣ, Αθήναι: ΣΠ. Π. ΛΑΜΠΡΟΣ, *Αθήναι περί τα τέλη του δωδεκάτου αιώνας*. Αθήνα 1878.

ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ Κ., Άγιος Γεώργιος ο Ανυδριώτης, *Κρητικά Χρονικά ΚΓ'* (1959), σ. 143-170.

ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, Δύο εκκλησίες: Κ. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, Δύο εκκλησίες στο Ν. Χανίων, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 9-51.

ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ Κ., Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Δ' Επαρχία Σελίνου, *Κρητικά Χρονικά ΚΒ' Ι* (1970), σ.133-210.

ΛΙΑΠΗΣ Ι., *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήνα 1971.

ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, Ποινές: ΣΤ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ, Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στην Κρήτη (ιστορική εξέλιξη). Β' Η παράσταση της κολάσεως, *Ύδωρ εκ Πέτρας*, Χρόνος 1, τόμος 2 (1978), σ. 185 - 236.

ΜΑΚΡΗ Ε. - ΤΣΑΚΟΣ Κ. - ΒΑΒΥΛΟΠΟΥΛΟΥ-ΧΑΡΙΤΩΝΙΔΟΥ Α., Το Ριζόκαστρο, σωζόμενα υπολείμματα. Νέες παρατηρήσεις και επαναχρονολόγηση, *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), σ. 329-363.

ΜΑΛΤΕΖΟΥ Χ., Λατινοκρατούμενη Ελλάδα-Βενετικές και Γενουατικές κτήσεις, ΙΕΕ, Εκδοτική Αθηνών, τομ. Θ' (1980).

ΜΑΛΤΕΖΟΥ Χ., Κοινωνία και τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 13ο αιώνα. Ιστορική εισαγωγή, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΚΑ' (2000), σ. 9-16.

ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ- ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου: Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, *Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών*, Κόρινθος 2014, σ. 117-142.

ΜΑΡΙΔΑΚΗΣ Γ., *Το αστικόν δίκαιον εν ταις νεαραίς των βυζαντινών αυτοκρατόρων*, Αθήνα 1922.

ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ, Οι Κατηγήσεις: Κ. ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ, Οι Κατηγήσεις του Μιχαήλ Χωνιάτη. Χρονολόγηση και ιστορική προσέγγιση, *Βυζύμμ* 20 (2010), σ. 39-66.

ΜΑΤΣΗΣ Ν., Ο τόκος εν τη νομολογία του Πατριαρχείου, *ΕΕΒΣ ΛΗ'* (1971), σ. 71-83.

MILLER, Φραγκοκρατία: W. MILLER, *The Latins in the Levant. A History of Frankish Greece (1204-1566)*, London 1908. Μετάφραση Ά. Φουριώτης, *Ιστορία της Φραγκοκρατίας στην Ελλάδα (1204-1566)*, Αθήνα 1997.

ΜΟΥΖΑΚΗΣ, Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές: ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος}-19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.

ΜΟΥΡΙΚΗ, Προεικονίσεις της Παναγίας: ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι βιβλικοί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, *ΑΔ* 25, 1970 (1971), σ. 217-251.

ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιά Πεντέλης: ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Ζ' 1973-1974, σ. 79-115.

ΜΟΥΡΙΚΗ ΝΤ., Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα, *ΑΑΑ* 11, 1978, σ. 115-142.

ΜΟΥΡΙΚΗ, Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι: ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.

ΜΟΥΡΙΚΗ ΝΤ., *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, τ. 1, σ. 192-193.

ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Ν. Κ., *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηρίων της Γορτυνίας*, Αθήνα 1956.

ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Ασκηταριό: Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Το Ασκηταριό της Σπηλιάς του Νταβέλη, Ζυγός*, τεύχος 50 (Αθήνα 1960).

ΜΠΕΓΖΟΣ Μ., *Διαλεκτική Φυσική και Εσχατολογική Θεολογία. Ο Σύγχρονος Φιλοσοφικός Διάλογος Φυσικής και Θεολογίας επί τη βάση του επιστημονικού έργου του Β. Χάιζενμπεργκ*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1985.

ΜΠΕΓΖΟΣ Μ., *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Θρησκείας. Μεταμοντερνισμός και Εσχατολογία*, Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη, 1988.

ΜΠΙΡΗΣ Κ., *Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών*, Αθήνα 1933.

ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Αι εκκλησiae των παλαιών Αθηνών*, Αθήνα 1940.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Ρεκίτσα, Πελοποννησιακά 5* (1962), σ. 284-293

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Βυζαντινά Σταυροθόλια με Νευρώσεις*, 1965.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Ὁ Άγιος Γεώργιος της Ανδρούσης*, Χαριστήριον εις Α. Κ. Ορλάνδον, τόμ. Β', Αθήνα 1966.

ΜΠΟΥΡΑΣ, ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΝΔΡΕΑΔΗ, Εκκλησίες: Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρ. ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής*, τόμ. 2, Αθήνα 1975.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., Η φραγκοβυζαντινή εκκλησία της Θεοτόκου στο Ανήλιο (τ. Γκλάτσα) της Ηλείας, *ΔΧΑΕ* 12 (1984), σ. 239-264.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001.

ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, τόμος Β', Αθήνα, 2001.

ΜΠΟΥΡΑΣ -ΜΠΟΥΡΑ, Ελλαδική ναοδομία: Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ- Λ. ΜΠΟΥΡΑ, *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Αθήνα 2002.

ΜΠΟΥΡΑΣ, Βυζαντινή: Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Βυζαντινή Αθήνα. 10ος-12ος αι.*, 2010, Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη.

ΝΙΚΟΛΟΥΔΗΣ Ν., Σχεδίασμα της ιστορίας της καθολικής εκκλησίας στην Αθήνα (1204-1687), *Αθηναϊκά* 102 (1990-1999).

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παρθενῶνος τοιχογραφία: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παρθενῶνος βυζαντινά τοιχογραφία, *ΑΕ* 1920, σ. 36-53.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., Εἰς ἄγνωστος Επίσκοπος Αθηνῶν, *Ιερός Σύνδεσμος, ἔτος ΚΑ'*, περ. Γ', αριθμ. 28, 1 Νοεμβρίου 1921.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., Τα βυζαντινά μνημεία και τουρκικά μνημεία των Αθηνῶν, *ΕΜΜΕ Β'*, (1929).

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., Το καθολικόν της Μονῆς Λατόμου εν Θεσσαλονίκη και το εν αὐτῷ ψηφιδωτόν, *ΑΔ* 1929 (1931), σ. 142-180.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των Εικόνων*, Αθήναι 1936.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1938, σ. 32-53.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., *Ο μεσαιωνικός πύργος:* Α.ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο μεσαιωνικός πύργος του Παρθενῶνος, *ΑΕ* 1960, σ. 1-16.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., Hamann - Mac Lean - H. Hallensieben, Die Monumentalmalerei, (Βιβλιοκρισία) *Μακεδονικά 6*, 1964-65.

ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Το Βυζάντιο: Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Το Βυζάντιο και η Δύση, ΙΕΕ, Εκδοτική Αθηνών, τομ.Η' (1979).

ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Καλλιτέχνης: Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο, Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ(επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Ηράκλειο 1997, σ. 107-120.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Όμορφη Εκκλησιά: Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, Αθήναι 1921.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ναοί: Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ναοί των Καλυβίων Κουβαρά, *Αθηνά 35* (1923), σ. 165-90.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μνημεία Ωρωπού και Συκάμινου: Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Μεσαιωνικά μνημεία Ωρωπού και Συκάμινου, *ΔΧΑΕ*, τ. Δ', 1927, σ. 25-45.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ΕΜΜΕ: Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ-Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ-Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ευρετήριο των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος, τομ. Α', Β', Γ', (1927-1933).

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ΑΒΜΕ: Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, τ. 1-10, Αθήναι 1935-1964.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Σταυρεπίστεγοι ναοί: Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος, *ΑΒΜΕ 1*(1935), σ. 41-52.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Προσωπογραφία: ΑΝ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Η προσωπογραφία Μιχαήλ του Χωνιάτου, *ΕΕΒΣ 21*, (1951), σ. 210-214..

ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική: Α.ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης, τομ.1*, Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήναι 1952.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α., *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α.– ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ Λ., *Τά χαράγματα τοῦ Παρθενῶνος*, Αθήναι 1973.

ΠΑΪΣΙΔΟΥ Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας, (διδ. διατριβή)* Θεσσαλονίκη 1995.

ΠΑΛΛΑΣ Δ., *Οδοιπορικό των Γερανείων, Κορινθιακή Πρωτοχρονιά, Κόρινθος 1960,* σ. 43-47.

ΠΑΛΛΑΣ Δ., *Ευρώπη και Βυζάντιο, Byzantium and Europe. First International Byzantine Conference. Delphi, 20-24 July 1985 (Athens, 1987),* σ. 32-34.

ΠΑΛΛΗΣ Γ., *Το Μαρούσι της Αττικής. Δοκίμιο τοπικής ιστορίας, Αθήνα 2004 (και 2008²).*

ΠΑΛΛΗΣ, Τοπογραφία: Γ. ΠΑΛΛΗΣ, *Τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου κατά την μεταβυζαντινή περίοδο. Οικισμοί, οδικό δίκτυο και μνημεία. Μεταβυζαντινά Μνημεία 1, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009.*

ΠΑΛΛΗΣ, Τοπογραφικά: Γ. ΠΑΛΛΗΣ, *Τοπογραφικά του αθηναϊκού πεδίου κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο (9ος-12ος αι.), ΒυζΣύμμ 23 (2013),* σ. 105-182.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ Μ., *Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων, Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία 2001,* σ. 411-439.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ Μ., *Οι γραμματικές γνώσεις των ζωγράφων. Ένα παράδειγμα σχετικού προβληματισμού από τη Μάνη, ΔΧΑΕ περ. ΚΔ' (2003),* σ. 185-194.

ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος: Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, *Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΔ', (1987-1988),* σ. 173-188.

ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ Ν., *Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. 17 (1993-1994),* σ. 79-86.

ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Αθήνα: Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ (επιμ.), *Βυζαντινή Αθήνα = Byzantine Athens*, Αθήνα 2004.

ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ Ν., Επαρχιακό εργαστήριο ζωγραφικής που ανιχνεύεται από τον τοιχογραφικό διάκοσμο μνημείων του 13^{ου} αιώνα στην Αττική, *Δώρον, Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο, Δ΄ Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ., 10^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Χαλκιδική και Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 169-176.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΟΥ-ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ ΑΙΚ., *Σεισμόπληκτες εκκλησίες του Δήμου Αχαρνών*, Αθήνα 2004.

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Το υπομνηστικόν: Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Το υπομνηστικόν του Μιχαήλ. Χωνιάτη και οι Καστηριοί, *Βυζύμμ* 18 (2008), σ. 159-169.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗ Ε., *Η νομολογία των εκκλησιαστικών δικαστηρίων της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, σε θέματα περιουσιακού δικαίου. Ενοχικό εμπράγματο δίκαιο*, [Forschungen zur byzantinischen Rechtsgeschichte, Athener Reihe, 6], Αθήνα 1992.

ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ Κ., *Ιστορία του ελληνικού έθνους, Εν Αθήναις, 1860.*

ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ ΣΤ., *Καστοριά. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953.

ΠΙΤΣΑΚΗΣ Κ., *Κωνσταντίνου Αρμενόπουλου Πρόχειρον Νόμων ή Εξάβιβλος*, Αθήνα 1971.

ΠΙΤΣΑΚΗΣ Κ., Έγκλημα χωρίς τιμωρία; Τα πλαστά στη βυζαντινή ιστορία, *Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1997, σ. 336 -381.

ΠΟΛΙΤΗΣ Ν., *Νεοελληνική Μυθολογία*, Αθήνα 1871.

ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΣ Γ., *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα 2006.

ΠΟΥΛΗΣ Γ., Η επίγεια κόλαση : το κυρωτικό σύστημα της εκκλησίας, *Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1997, σ. 97 - 140.

ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, Ο διάβολος: Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, *Ο διάβολος στη Βυζαντινή τέχνη. Συμβολή εις την έρευναν της Ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980.

ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Λατινοκρατία-Φραγκοκρατία: Α. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Λατινοκρατία-Φραγκοκρατία μετά το 1204 μ.Χ. Όροι ταυτόσημοι; Ένα βιβλιογραφικό δοκίμιο για τους πρώτους αιώνες των δυτικών κυριαρχιών στον ελλαδικό χώρο, *Βυζαντικά*, τομ.23 (2003), σ. 185-210.

ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ Γ., Δύο ψηφίσματα του αρχαίου Δήμου Αχαρνών, *Δ΄ Συμπόσιο Ιστορίας- Λαογραφίας βορείου Αττικής*, Άνω Λιόσια 1991.

ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ιστορία: ΕΠ. ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιστορία των Αθηνών*, Αθήνα 1973.

ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΑΚΡΗ Α., Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο, *Δωδώνη*, τόμ. Δ΄, Ιωάννινα 1975, σ. 379-392.

ΣΤΕΡΓΙΟΥ, Μεγαρέων: ΓΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (Αρχιμ.), *Μεγαρέων Ψυχής Καταφύγια*, Μέγαρο 1998.

ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ Ι., Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στον κάμπο των Μεγάρων, *Εικοστό τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Αθήνα, 7, 8 και 9 Μαΐου 2004, Αθήνα 2004.

ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ Ι., Ο Ναός του Αγίου Αθανασίου στον Κάμπο Μεγάρων, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΚΣΤ' (2005), σ.73-84.

ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, Βυζαντινές Εκκλησίες: Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.

ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ Ι., Παρατηρήσεις σε βυζαντινές τοιχογραφίες της Αττικής (1204-1308), *ΕΕΘΣΠΑ*, τόμος ΜΔ', Αθήνα, 2009, σ. 633-677.

ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ Ι., Χριστιανισμός και αρχαία τέχνη. Ρήξη ή σχέση διαλεκτική; *Θεολογία* 2009, 80, τ. 3, σ. 187-215.

ΣΤΡΑΤΟΚΟΠΟΣ ΧΡ., *Η Κεραταία της Αττικής*, Κερατέα 1997.

SPIESER J. M., Η Τέχνη, *Ο Βυζαντινός κόσμος, τόμος Β', Η βυζαντινή Αυτοκρατορία (641-1204)*, 2011, σελ.531-540.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ., Περί της εξωτερικής περιβολής των κληρικών, *Γρηγόριος Παλαμάς 3* (1919).

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ., Η Μονή της Αγίας Λαύρας, *ΗΜΕ*, 1925, σ.183-198.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ., Η Αγία Τριάς Κρανιδίου, *ΕΕΒΣ 3*, 1926, σ. 193-205.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ή Σπηληά: Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ή Σπηληά τῆς Πεντέλης, *ΗΜΕ 6*, (1927), σ. 45-59.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ. & Μ., *Εικόνες της μονής Σινά*, Αθήνα, Ι, 1956, ΙΙ, 1958.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ. & Μ., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία*, τόμ. Α', Αθήναι 1962.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ., Το λεγόμενον θωράκιον της γυναικείας αυτοκρατορικής στολής, *ΕΕΒΣ* 13 (1953), σ. 524-530.

ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Παλαιολόγειος Αναγέννησις: Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Η πρώιμος Παλαιολόγειος Αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αι., *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. 4 (Τιμητικός Γ. Σωτηρίου), 1964-1965, σ. 257-273.

ΤΑΝΟΥΛΑΣ Τ., *Τα Προπύλαια της Αθηναϊκής Ακρόπολης κατά τον Μεσαίωνα*, Αθήνα 1997.

ΤΡΑΥΛΟΣ, Πολεοδομική: Ι. ΤΡΑΥΛΟΣ, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Αθήνα 1960.

ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, Αί τρεῖς Λειτουργίαι: Π. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αί τρεῖς Λειτουργίαι κατά τοὺς ἐν Ἀθήναις Κώδικας*, Ἀθήναι 1935.

ΤΡΩΙΑΝΟΣ ΣΠ., Οι ποινές στο Βυζαντινό δίκαιο, *Ἐγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο*, Ἴδρυμα Γουλανδρή -Χορν, Αθήνα 1997, σ. 13 - 65.

ΦΩΣΚΟΛΟΥ Β., Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των «δυτικών επιδράσεων» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής, ΠΛ. ΠΕΤΡΙΔΗΣ – Β. ΦΩΣΚΟΛΟΥ (επιμ.) *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, σ. 507- 52.

ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΙΔΗΣ Κ., Ιστορικά ανάλεκτα Κέας, *ΕΕΚΜ* 2 (1962), σ. 153-233.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ΒΜΑΒ: Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινά Μνημεία της Αττικής και της Βοιωτίας*, Αθήναι 1956.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Βυζαντινή: Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινή Αθήνα*, Αθήνα (1958).

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ωρωπός: Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α', 1959, σ. 87-107, πίν. 33-39.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., Η Μεσοβυζαντινή Τέχνη, *ΙΕΕ Η'*, Αθήνα 1979, σ.274-305 και σ. 312-317.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., Η υστεροβυζαντινή τέχνη (1204-1453), *ΙΕΕ Θ'*, Αθήνα 1980, σελ.394-428.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ποσοτικές: Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Η μνημειακή ζωγραφική στην Ελλάδα. Ποσοτικές προσεγγίσεις, *ΠΑΑ 56* (1981), σ. 375-390.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), Τόμος 1 (Αβέρκιος-Ιωσήφ), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1987.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ν., Βυζαντινά Ψηφιδωτά, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., Όσιος Λουκάς, Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Αθήνα 1996.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Αθήνα: Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, *ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.)*, Αθήνα 2000, σ. 246-279.

ΧΑΤΖΗΙΩΑΝΝΟΥ Κ., Αι παραστάσεις των κολαζομένων εις τους Βυζαντινούς και Μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου, *ΕΕΒΣ 23* (1953), σ. 290 – 303.

ΧΛΕΠΑ Ε.Α., Τα βυζαντινά μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων (1833-1939), Αθήνα 2012.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

ANGHEBEN M., Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat, *Cah Arch* 50 (2002), σ. 105-34.

ANRIEH G., *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, τόμοι I - II, Leipzig 1913 – 1917.

AHRWEILER H., *L' Ideologie politique de l'Empire byzantine*, (Paris, 1975).

BABIC G., Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques, *XVIIIe Congrès International des études byzantines*, Moscou 1991, Rapports pléniers, σ. 438-398.

BACCI M. (επιμ.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007.

BERDIAEFF N., *Essai de métaphysique eschatologique*, Paris 1946.

BELTING H., MANGO C., MOURIKI D., The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul, *Dumbarton Oaks Studies* 15, 1978.

BOURAS-KALOYEROPOULOU-ANDREADI, **Churches:** C.BOURAS-A.KALOYEROPOULOU-R. ANDREADI, *Churches of Attica*, Athens 1970.

BRENK, Die Anfage: B. BRENK, Die Anfage des byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, *BZ* 57 (1964), σ. 106 - 126.

BRENK, Tradition: B. BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbilder* [Wiener Byzantinische Studien 3], Wien 1966.

BINTLIFF, Countryside: J.L. BINTLIFF, The Frankish countryside in central Greece: The evidence from archaeological field survey, LOCK, P. SANDERS, D.R. (επιμ.), *The Archaeology of Medieval Greece*, Oxford 1996, σ. 1-18.

BUCHTAL H., *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Οξφόρδη 1957.

CAPIZZI C., *Παντοκράτωρ. Saggio d'esegesi letterario- iconografica*, Roma 1964.

CHATZIDAKIS, Aspects: M. CHATZIDAKIS, Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce, *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopocani 1965*, Beograd 1967, σ. 59 κ.ε.

COCAGNAK, Le Jugement: A. COCAGNAK, *Le Jugement Dernier dans l' art*, Paris 1955.

COUMBARAKI-PANSÉLINOU, Deux monuments: N. COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.

CORMACK R., Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης, Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ (επιμ.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Ηράκλειο 1997, σ. 45-76.

CORMACK R., Η ζωγραφική των εικόνων στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1400, Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ (επιμ.), *Χειρ Αγγέλου*, 2010, σ.48-57.

CULLMANN O., *Christus und Zeit*, Zürich 1946 και ελλ. Χριστός και Χρόνος, (μετ. Π. Κουμάντις), Αθήνα 1980.

CUTLER, The Christian Parthenon: A. CUTLER, The Christian wall paintings in the Parthenon, *Interpreting a lost monument*, ΔΧΑΕ , περ. Δ', τ. 17 (1993 -94), σ.171-180.

DAWKINS R., A Cretan Apocalypse of the Virgin, *BZ* 30 (1930), σ. 300 - 304.

DE WALD E., The iconography of the Ascension, *American Journal of Archaeology* 19, 1915.

DEICHMANN F. W., Die Basilika im Parthenon, *AthMitt* 63, no. 4 (1938/39), σ. 127-139.

DELEHAYE H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis, 1920.

DEMUS O., *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949.

DEMUS O., Die Entstehung des Päläologenstil in der Malerei, *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, (Munich 1958) IV, 2 (1960)*, σ. 1-63.

DJURIĆ, Veljusa: V. J. DJURIĆ, Fresques du Monastère de Veljusa, *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958*, München 1960, σ. 113-121.

DJURIĆ V.J., La peinture murale serbe au XIIIe siècle, *L'Art byzantin du XIIIe siècle: symposium de Sopocani ; 18 - 25 Septembre 1965*, Belgrade 1967, σ. 145-167.

DJURIĆ V.J., *Sopocani*, Leipzig 1967.

DJURIĆ, La peinture murale: V.J. DJURIĆ, La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles, *Πρακτικά ΙΕ' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα 1976, I' (1979), σ. 159-252.

DIMITRIEVSKI J.A., *Opisanie liturgitseskich Rucopisej*, (Τυπικά Ευχολόγια I, II, III), Περιγραφή λειτουργικών χειρογράφων της Ορθόδοξης Ανατολής, Κίεβο, 1895-1917.

DUFRENNE, L'enrichissement: S. DUFRENNE, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle, *L'art byzantin du XIe siècle. Symposium de Sopoćani*, 1965, Beograd 1967, σ.36-46.

DUFRENNE S., *Les programmes iconographiques des eglises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

ELIOT C.W., *Coastal Demes of Attika: a study of the policy of Kleisthenes*, Toronto 1962.

EMMANUEL, Die Fresken: M. EMMANUEL, Die Fresken der Kirche des Hosios Ioannes Kalybites auf Euboa, *ByzSlav*52 (1991), σ. 136-144.

FEISSEL D., PHILIPPIDIS-BRAAT A., Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance, III, Inscriptions du Péloponnèse (à l'exception de Mistra), *TravMem* 9 (1985), σ. 267-395.

GARIDIS, punitions: M. GARIDIS, Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier (du XIIe siècle au XIVe siècle), *ZLU* 18 (1982), σ. 1-18.

GARIDIS, Études: M. GARIDIS, *Études sur le Jugement Dernier post -byzantin, du XVe à la fin du XIXe siècle: iconographie, esthétique*. Θεσσαλονίκη 1985.

GEROLA – ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, εκκλησίες της Κρήτης: G.GEROLA , *Elenco Topografico delle chiese affrescate di Creta*, Venise 1936. [Έκδοση Ελληνική, μετάφραση, πρόλογος και συμπληρώματα από τον Κ. Λασσιθιωτάκη :*Τοπογραφικός Κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Ηράκλειο 1961.]

GERSTEL S. E. J, Art and Identity in the Medieval Morea, A. LAIOU -R.P. MOTTAHEDEH (εκδ.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World* (Washington, D. C., 2000), σ. 263-265.

GERSTEL S. E. J, An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen, S. E. J, GERSTEL (επιμ.), *Thresholds of the Sacred Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, D.C. 2006, σ. 134-161.

GOLDSCHMIDT A. - WEITZMANN K., *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, vol. II, Reliefs, Berlin 1934.

GRABAR, La peinture: A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.

GRABAR, L' Empeurer: A. GRABAR, *L' Empeurer dans l' art byzantine*, Paris 1936.

GRABAR A., *La peinture Byzantine*, Geneve (Skyra) 1953.

GRABAR, L' iconoclasm: A. GRABAR, *L' iconoclasm byzantine, Dossier Archeologique*, Paris 1957.

GRABAR A., *Sculptures byzantines du Moyen Age I. (IVe-Xe siècle)*, Paris 1963.

GRABAR, Les voies: A. GRABAR, *Les voies de la creation en Iconographie chretienne. Antiquite et Moyen - Age*, Paris 1979.

GREGOROVIVS F., *Geschichte der Stadt Athen in Mittelalter von der Zeir Justinians bis zur türkischen Eroberung*, 3rd ed., Stuttgart 1889.

GRIGORIADOU M., *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, αδημοσ. διδακτ. διατριβή, Παρίσι 1968.

GRIGORIADOU, Affinités: H. GRIGORIADOU, *Affinités iconographiques de décorspeints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle*, *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, Β', Λευκωσία 1969 (1972), σ. 37-41.

GIDEL M., *Etude sur une Apocalypse de la Vierge Marie*, Manuscrits grecs nos. 390 et 1631, Bibliotheque Nationale de Paris, *Annuaire de l'association pour l'encouragement des etudes grecques en France*, V (1871), σ. 92 - 113.

GUEORGUIEV, Le Jugement: B. GUEORGUIEV, *Le Jugement dernier et le Triode du Careme*, *Cah Balk* 6 (1984), (Contribution a l' etude du Jugement dernier dans l' art byzantin et post - byzantin. Sous la direction de Tania Velmans), σ. 281 – 288.

HADERMANN-MISGUICH L., Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle, *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 1969, τόμ. Β' Λευκωσία 1972, σ. 78-89.

HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo: L. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle , *Bibliothèque de Byzantion* 6, Βρυξέλλες 1975.

HADERMANN-MISGUICH L., La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle", *Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines*, Athènes 1976, I, (1979) σ. 255-283.

HEMMERDIGNER, Les données: D. HEMMERDIGNER - ILIADOU, Les données archeologiques dans la version grecque des sermons de St. Ephrem le Syrien, *CahArch* 13 (1962), σ. 29 - 37.

HERRIN, Realities: J. HERRIN, Realities of Byzantine Provincial Government: Hellas and Peloponnesos, 1180- 1205, *DOP* 29, (1975), σ. 235-288.

M. HIRSCHBICHLER, The Crusader Paintings in the Frankish Gate at Nauplion, Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of the Morea, *Gesta* 44/1 (2005), σ. 13-30.

HUNGER H., Athen in Byzanz. Traum und Realität, *JÖB* 40 (1990), σ. 43-61.

JACOBY D., Changing economic patterns in Latin Romania: the impact of the West, A. E. LAIOU and R. P. MOTTAHEDEH (επιμ.) *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, 2001, σ. 197-233.

JANIN R., Céos, *DHGE* XII, (1953).

JAMES R.M., *The Apocryphal New Testament, being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses with other narratives and fragments*, newly translated by M.R. James, Oxford 1962.

JERPHANION G. DE, *Le «thorakion», caractéristique iconographique du XI siècle, La Voix des monuments II*, Paris 1938, σ. 263-278.

ILIOPOULOU-ROGAN, D., *Sur une fresque de la période des Paléologues, Byzantion, XLI* (1971), σ. 109-121.

KALDELLIS, The Christian Parthenon : A. KALDELLIS, *The Christian Parthenon. Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge University, New York 2009.

KALOPISSI-VERTI, Hagia Triada: S. KALOPISSI-VERTI, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 20, München 1975.

KALOPISSI-VERTI, Dedicatory Inscriptions: S. KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches in Greece, The 17th International Byzantine Congress, Washington 1986, Abstracts of Short Papers*, σ. 162-163.

KALOPISSI, Painters: S. KALOPISSI-VERTI, *Painters in late Byzantine society: The evidence of church inscriptions, CahArch* 42 (1994) σ. 139-158.

KALOPISSI-VERTI S., *The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception*, S. E. J. GERSTEL (επιμ.), *Thresholds of the Sacred Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington, D.C. 2006, σ. 107-132.

KALOPISSI, The Impact: S. KALOPISSI, *The Impact of the Fourth Crusade on Monumental Painting in the Peloponnese and Eastern Central Greece up to the End*

of the Thirteenth Century, *International Congress, March 9-12, 2004*. Athens 2007, σ. 63-104.

KALOPISSI-VERTI, Relations: S. KALOPISSI-VERTI, Relations between East and West in the Lordship of Athens and Thebes after 1204: Archeological and Artistic Evidence, P. EDBURY, S. KALOPISSI-VERTI (επιμ.), *Archaeology and the Crusades, Proceedings of the Round Table*, Nicosia 1 February 2005, Αθήνα 2007, σ. 1-33.

KALOPISSI-VERTI S., Monumental Art in the Lordship of Athens and Thebes under Frankish and Catalan Rule (1212–1388): Latin and Greek Patronage, N. TSOUGARAKIS – P. LOCK (επιμ.), *A Companion to Latin Greece*, Brill, 2014, σ. 369-417.

KALTSAS N., Antike Plastik, *Lieferung 18*, Berlin 2001.

KARAKASI K., *Archaische Koren*, Munchen 2001.

KAZHDAN A.P.,-CONSTABLE G., *People and Power in Byzantium: An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Dumbarton Oaks, Center for Byzantine Studies, trustees for Harvard University, Washington D.C. 1982.

KEPETZI, V., Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du jugement dernier, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-94), σ. 99-112.

KITZINGER E., Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art, *Zbornik Radova Vizantoloökog Institute*, 8, (1963), σ. 185-193.

KODER J., *Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboia während der Zeit der Venezianerherrschaft*, Wien 1973.

KODER J.-HILD F., *Hellas und Thessalia, TIB I*, 1976.

KONDAKOV N., *Ikonografija Bogomateri*, Petrograd 1914-15, II.

KORDOSES M., *Southern Greece under the Franks (1204-1260)*, Ιωάννινα 1987.

KORRES M., *Der Parthenon bis 1687, Reparatur- Kirche- Moschee- Pulvermagazin, Die Explosion des Parthenon*. Antiken Museum, Berlin 1990.

KORRES, Recent: M. KORRES, Recent discoveries on the Acropolis, E. ECONOMAKIS (εκδ.), *Acropolis Restoration. The CCAM Interventions* (London, 1994), σ. 175-179.

KÜPPER H. M., *Der Bautypus der griechischen. Dachtranseptkirche*, Amsterdam 1990.

LABORDE L. de, Les chrétiens et les musulmans dans l'Acropole d'Athènes, *RA IV* (1847), σ. 49-62.

LAFONTAINE - DOSOGNE J., L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261, *Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines, Athenes - Septembre 1976*, Vol. I, Athenes 1979, σ.287 - 329.

LAZAREV V. N., *Storia della pittura bizantina*, Turín 1967.

LAURENT V., *Le Corpus des Sceaux de l' Empire Byzantin*, vol. V2, Paris 1965.

LEIPOLDT J., *Die Geschichte des neutestamentlichen Kanons*, Leipzig 1907.

LOCK, The Frankish towers: P. LOCK, The Frankish towers of central Greece, *BSA 81* (1986), σ. 101-123.

LOEWENTHAL, L.J.A., A note on the so called Panaghia of the Catalans, *AAA IV*, (1971), σ. 89-91.

LÖWITH K., *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Stuttgart 1979 (αγγλ. πρωτότυπο *Meaning in History. The Theological Implications of the Philosophy of History*, Chicago 1949).

LILIE, Die Schlacht: R.J. LILIE, Die Schlacht von Myriokephalon (1176). Auswirkungen auf das byzantinische Reich im ausgehenden 12. Jahrhundert, *REB* 35 (1977), σ. 257-275.

LONGNON J., L'organisation de l'église d'Athènes par Innocent. III, *AOC* I, Mémorial Louis Petit, 1948.

LUCCHESI-PALLI E., Christus-Pantokrator, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Freiburg 1969.

LUDLOW M., *Universal Salvation. Eschatology in the Thought of Gregory of Nyssa and Karl Ranner*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Theological Monographs, 2000.

MAGDALINO, The Empire: P. MAGDALINO, *The Empire of Manuel I Komnenos (1143-1180)*, Cambridge, 1993.

MACDOUGALL B.- D., Michael Choniates at the Christian Parthenon and the Bendideia Festival of Republic I, *GRBS* 55.1 (2015) σ. 273-299.

MANGO C., *Byzantine Architecture*, 1976.

MANGO C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Toronto 1986.

MANGO C., Byzantine Epigraphy (4th to 10th centuries), D. HARLFINGER – G. PRATO (επιμ.), *Paleografia e Codicologia Greca. Atti del II Colloquio internazionale* (Berlino-

Wolfenbüttel, 17-21 ottobre 1983) , Alessandria 1991, vol I, σ. 235-249, vol II, σ. 117-146 .

MEGAW, The Chronology: A.H.S. MEGAW, The Chronology of some Middle-Byzantine Churches, *The Annual of the British School at Athens* 32 (1931-32), σ. 90-130.

MEURER H., Lazarus von Bethanien, *LCI* 3, (1994), σ. 33-38.

MILJKOVIĆ-PEPEK P., La formation d'un nouveau style monumental au XIIIe siècle, *Actes du XIIIe CIÉB, Art et Archeologie, Ohrid 1961*, Beograd 1963, vol. III, σ. 309-314.

MIJOVIĆ, Personnification: P. MIJOVIĆ, Personnification des sept peches mortels dans le Jugement Dernier a Sopocani, *L'art byzantin du XIIIe siecle. Symposium de Sopocani, Sopocani - Novi Pazar 18 - 25 Septembre 1965*, [ed. V. J. Djuric] Beograd 1967, σ. 239 - 248.

MILOSEVIC, Das Jüngste: D. MILOSEVIC, *Das Jüngste Geriht*, Recklinghausen 1963.

MILES G., Painted pseudo-Kufic ornamentation in Byzantine churches in Greece, *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre, 1971*, Vol. III, Bucarest 1974, σ. 373-377.

MILLET G., Portraits byzantins, *Revue de l'art chrétien*, 61 (1911).

MILLET G., Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 109, Παρίσι 1916.

MILLET G., *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916.

MILLET, La Dalmatique: G. MILLET, *La Dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris (P.U.F.) 1945.

MILLET, Yougoslavie: G. MILLET, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro), fasc. I. Album présenté par A. Frolov.* Paris 1954.

MIJOVIC, Personnification: P. MIJOVIC, Personnification des sept peches mortels dans le Jugement Dernier a Sopocani, *L'art byzantin du XIIIe siecle. Symposium de Sopocani*, Sopocani - Novi Pazar 18 - 25 Septembre 1965, [ed. V. J. Djuric] Beograd 1967, σ. 239 - 248.

MOURIKI D., The Theme of the Spinario in Byzantine Art, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΣΤ' (1970-1972), σ. 53-66.

MOURIKI, An unusual: D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976, σ. 145- 171.

MOURIKI, Trends, D. MOURIKI, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century, *L' art byzantin au debut du XIVe siecle, Symposium de Gracanica 1973*, Beograd 1978, σ. 55-83.

MOURIKI D., Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries, *DOP 34-35* (1982) σ. 77-124.

MOURIKI D., *Palaeologan Mistra and the West, Βυζάντιο και Ευρώπη, Α' Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση, Δελφοί 20-24 Ιουλίου 1985*, Αθήνα 1987, σ. 209-246.

NELSON R., *Theodore Hagiopeptides, a late Byzantine scribe and illuminator*, Vienna 1991.

NICOL, The Fourth Crusade: D.NICOL, *The Fourth Crusade and the Greek and Latin Empires, 1204-1261, Cambridge Medieval History IV*, (1966), σ. 275-330.

NOVELLO A., Tipología delle chiese bizantine della Grecia, *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina XXII* (1975).

OIKONOMIDES N., *The Holy Icon as an Asset*, *DOP 45*, (1991), σ. 35-44.

OMONT H., *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siecle (Reproductions des 361 miniatures de Ms -gr.74 de la Bibliotheque Nationale)*, Paris 1908.

OMONT H., *Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliotheque Nationale du Vie au XIVe siecle*, Paris 1929.

PAPADOPOULOS, Kreidl's: K. PAPADOPOULOS, Kreidl's review of Brenk's "Tradition und Neuerung", *JOB XVI* (1967), σ. 343 - 348.

PATTERSON-ŠEVČENKO N., *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin 1983.

PANAYOTIDI M., Quelques affinités entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie meridionale, B. VETERE (επμ.), *Ovest di Bisanzio : Il Salento Medioevale, Martano 1988* (Galatina 1990), σ. 117-125.

PANAYOTIDI M., *Village Painting and the Question of Local Workshops*, J. LEFORT, C. MORRISSON ET J.-P. SODINI (επμ.), *Les villages dans l'empire byzantin, IVe-XVe siècle*, Paris 2005, σελ.193-212.

PERNOT H., Descente de la Vierge aux Enfers d' apres les manuscrits grecs de Paris, *REG 13* (1900), σ. 233 - 257.

POLZER J., Aristotle, Mohammed and Nikolas V in Hell, *Art B 46* (1964), σ. 457 - 469.

PUCHNER W., *Studien zur Kultuskontex der liturgischen Szenen*, Βιέννη 1991.

QUELLER, The Fourth Crusade: D. E. QUELLER, *The Fourth Crusade: The Conquest of Constantinople 1201–1204*, Philadelphia 1977.

REAU, Iconographie: L. REAU, *Iconographie de l'art chretien*, τομ. II, Paris 1957.

RESTLE M., *Die Byzantinische Wandmalerei im Kleinasien*, II, Bongers, 1967.

RHOBY A., *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, Band 1: *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienna 2009.

RICHTER G. M.A., *Korai. Archaic Greek Maidens: A study of the development of the Kore Type in Greek Sculpture*, New York 1968, (1988).

SALAVILLE S., Le titre ecclésiastique de “proedros” dans les documents byzantins, *Échos d'Orient* 29, n°160, (1930), σ. 416-436.

SAUSER E., Das Bild der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlicher und östlicher Kunst, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981).

SAVVIDES-B. HENDRICKX A., *Introducing Byzantine history: a manual for beginners* (Herodotos, 2001) –ελληνική μετάφρ.: *Εισαγωγή στη βυζαντινή ιστορία 284-1461 μ.Χ.* (Θεσσαλονίκη, Αντ. Σταμούλης/ Ηρόδοτος, 2001).

SCHAEFER W., Neue Untersuchungen über die Baugeschichte Nauplias im Mittelalter, *AA* 76 (1961), σ. 156-214.

SCHILLER G., *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Gütersloh 1966.

SCHMID J., *Studien zur Geschichte der griechischen Apokalypse-Textes*, part 2, Munich 1955.

SETTON, Athens in the Later: K. M. SETTON, Athens in the Later Twelfth Century, *Speculum* 19 (1944), σ. 179-207.

SETTON K.M., A Note on Michael Choniates, Archbishop of Athens: 1182-1204, *Speculum* 21, No. 2, (1946), σ. 234-236.

SETTON, On the Raids: K. M. SETTON, On the Raids of the Moslems in the Aegean in the Ninth and Tenth Centuries and their Alleged Occupation of Athens, *AJA* 58 (1954), σ. 311-319.

SETTON , Athens: K. M. SETTON, Athens in the Middle Ages, Variorum Reprints, London 1975.

ŠEVČENKO N., Some images of the Second Coming and the fate of the soul in Middle Byzantine Art, DALY ROBERT J., SJ (επιμ.) *Apocalyptic thought in early Christianity*, (Holy Cross Studies in Patristic Theology and History), Grand Rapids, Michigan 2009, σ.250-272.

SINKEVIČ IDA, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Published by Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2000.

SINOS S., Die sogenannte Kirche des Hagios Elias zu Athen, *BZ* 64 (1971), σ. 360-361.

SIOMKOS N., *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Βυζαντινά κείμενα και Μελέται 38, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 2005.

STADTMÜLLER G., Michael Choniates Metropolit von Athen, *OCA* 32, 2 (1934), σ. 125-325.

STEFANESCU, J. D., *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936.

STYLIANOU A. & J., *The painted churches of Cyprus*, Athens- London 1985.

TISCHENDORF C., *Apocalypses Apocryphae - Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis item Mariae Dormitio*, Lipsiae 1866.

THIERRY N. - M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963.

THIERRY, N. – M., Ayvali Kilise ou pigeonier de Güllu Dere: Église inédite de Cappadoce, *Cah Arch* 15 (1965), σ. 97-154.

TSOUGARAKIS N.– LOCK P. (επιμ.), *A Companion to Latin Greece*, Brill, 2014.

VELMANS Deux églises: T. VELMANS, Deux églises byzantines en Eubée, *Cah Arch* XVIII, (1968), σ. 191-225.

VELMANS T., *Le portrait dans l'art des Paléologues, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971.*

VELMANS T., *La Peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, τ. I, Paris 1977.

VELMANS T., *La fabuleuse histoire de l'icône*, Paris 2005, Η συναρπαστική ιστορία των εικόνων (μετ. Μ. Κοσμοπούλου), εκδ. Ωκεανίδα, Αθήνα 2006.

VOCOTOPOULOS P. L., *Fresques du XIe siècle à Corfou* (1971).

VOSS G., *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884.

WALTER C., Two Notes on the Deesis, *REB* 26 (1968), σ. 311-336.

WALTER C., Further Notes on the Deesis, *REB* 28 (1970), σ. 161-187.

WEITZMANN K., Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *The Art Bulletin* 45 (1963), 3, σ. 179–203.

WEITZMANN K., Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20 (1966), σ. 179-203.

WEITZMANN, The Mosaic: K. WEITZMANN, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, *Proceedings of the American Philosophical Society* 110, No. 6, (1966), σ. 392-405.

WEITZMANN K., *Byzantine Miniature and Icon Painting Illumination, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago / London 1971.

WEITZMANN K., *The St. Peter icon of Dumbarton Oaks*, Published: Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1983.

WESSEL K., *Das Bild des Pantokrator, Polychronion (Festschrift für F. Dölger)*, Heidelberg 1966.

WESSEL K., *Erweckung des Lazarus, RbK 2*, (1971), σ. 388–414.

WESTLAKE, Ancient Paintings: N.H.J. WESTLAKE, *On some Ancient Paintings in churches of Athens, Archaeologia LI*, 1888, σ. 173-188.

WIRTH P., *Hopf, Carl, NDB, Band 9, Duncker & Humblot, Berlin 1972.*

XYDIS ST., *The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, The Art Bulletin 29*, (1947), σ. 1-24.

XYNGOPOULOS A., *Une icône byzantine à Thessalonique, Cah Arch 3* (1948), σ. 114-128.

XYNGOPOULOS A., *Fresques de style monastique en Grèce, Πεπραγμένα του Θ' διεθνούς βυζαντινού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, (Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953), τ. Α', Αθήναι 1955, σ. 510-516.*

XYNGOPOULOS, Poganovo: A. XYNGOPOULOS, *Sur l'icône bilatérale de Poganovo, Cah Arch 12* (1962), σ. 341-350.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία, κεντρικό τμήμα (προσωπικό αρχείο)



Εικ. 2
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία, (λεπτομέρεια), η ετοιμασία του Θρόνου στο ανώτερο τμήμα και οι προφήτες Δαβίδ και Ιερεμίας. (προσωπικό αρχείο)



Εικ. 3
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία, (λεπτομέρεια), η Κόλαση. (προσωπικό αρχείο)



Εικ. 4
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία, (λεπτομέρεια), η έγερση των νεκρών. (προσωπικό αρχείο)



Εικ. 5
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία, (λεπτομέρεια), χορός προφητών.

N. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.



Εικ. 6
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), χορός μαρτύρων (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 7
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), απόστολοι (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 8

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο Χριστός, η Παναγία και χορός αγγέλων.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 9

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 10

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο απόστολος Πέτρος.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 11

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο απόστολος Παύλος.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 12

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο απόστολος Παύλος.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 13

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο Πλούσιος.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 14

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο παραζυγιστής.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 15

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο Ηρώδης και η Ηρωδιάδα.
D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 16

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο κακόφρων αρχιμανδρίτης (αριστερά) και κρατικός αξιωματούχος (δεξιά).
D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 17

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο παραυλακιστής (αριστερά) και ο παράνομος θειριστής.
D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 18

Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), ο παράνομος υλοτόμος (αριστερά) και ο παράνομος κλαδευτής.

D. MOURIKI, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η', 1975-1976.



Εικ. 19

Άγιος Νικόλαος στο κοιμητήριο Καλάμου, Η Δευτέρα Παρουσία, λεπτομέρεια αποστόλου.

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρ. ΑΝΔΡΕΑΔΗ, Εκκλησίες της Αττικής, Αθήνα 1969.



Εικ. 20

Άγιος Νικόλαος στο κοιμητήριο Καλάμου, σπαράγματα με κεφαλές αγγέλων.
Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Άγιος Νικόλαος στο Νεκροταφείο Καλάμου, Νέα Στοιχεία, ΔΧΑΕ 11 (1982-1983).



Εικ. 21

Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, Η Δευτέρα Παρουσία.

Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών, Κόρινθος 2014.



Εικ. 22

Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, Η Δέηση (λεπτομέρεια), ο Χριστός.

Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών, Κόρινθος 2014.



Εικ. 23

Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, Η Δέηση (λεπτομέρεια), η Παναγία.

Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών, Κόρινθος 2014.



Εικ. 24

Ασκηταριό Οσίου Παταπίου, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), μορφές αποστόλων.

Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΟΥ, Ν. ΣΙΩΜΚΟΣ, Ασκηταριό Οσίου Παταπίου Λουτρακίου: Μία προκαταρκτική εξέταση, Πρακτικά Β' Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών, Κόρινθος 2014.



Εικ. 25

Παναγία Αθηνιώτισσα, Η Δευτέρα Παρουσία (λεπτομέρεια), σεβίζων άγγελος

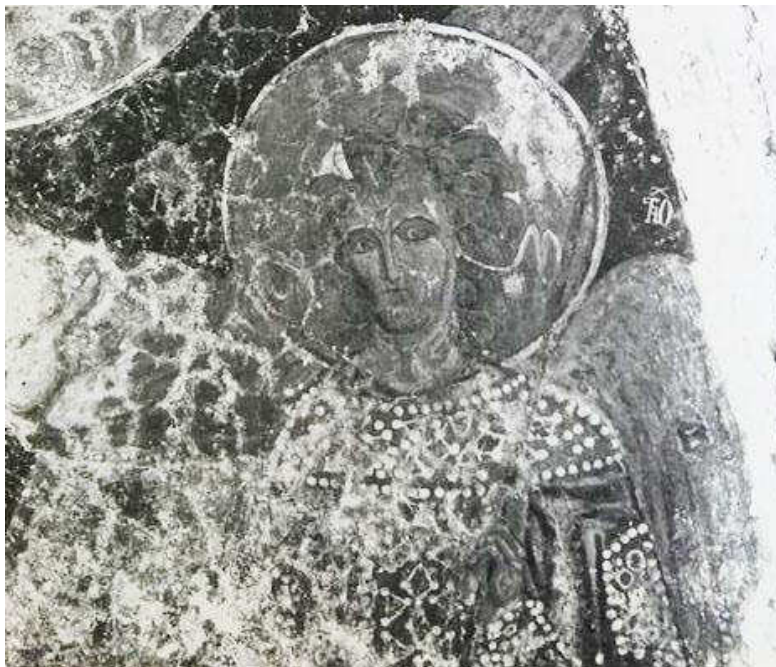
Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 26

Άγιοι Θεόδωροι Πέτα (Κερατέα), Η Πλατυτέρα (λεπτομέρεια).

Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα από τη συντήρηση των βυζαντινών μνημείων στα Μεσόγεια, *Πρακτικά της Γ' Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής, Καλύβια Αττικής, 5-8 Νοέμβρη 1987, Καλύβια 1988.*



Εικ. 27

Άγιοι Θεόδωροι Πέτα (Κερατέα), Αρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια από την παράσταση της Πλατυτέρας).

Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα από τη συντήρηση των βυζαντινών μνημείων στα Μεσόγεια, *Πρακτικά της Γ' Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής, Καλύβια Αττικής, 5-8 Νοέμβρη 1987, Καλύβια 1988.*



Εικ. 94. Ακρόπολη, Παρθενών. Τοιχογραφίες στο έσωτερικό του ναού (σχ.: N. H. G. Westlake).

Εικ. 28

Παναγία Αθηνιώτισσα.



Εικ. 29

Αγία Μαρίνα, Θησείο, Άγγελος, (λεπτομέρεια από την παράσταση της Πλατυτέρας).

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 30

Αγία Μαρίνα, Θησείο, ο Μέγας Βασίλειος.

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 31

Αγία Μαρίνα, Θησείο, ο άγιος Γεώργιος.

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 32
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, ο Αθηνών Μιχαήλ (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 33

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, ο διάκονος Στέφανος (λεπτομέρεια)

Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΔ', (1987-1988).



Εικ. 34

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, ο διάκονος Ρωμανός (λεπτομέρεια).

Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΔ', (1987-1988).



Εικ. 35

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, Προφήτης.

N. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.



Εικ. 36

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, η Μεταμόρφωση.

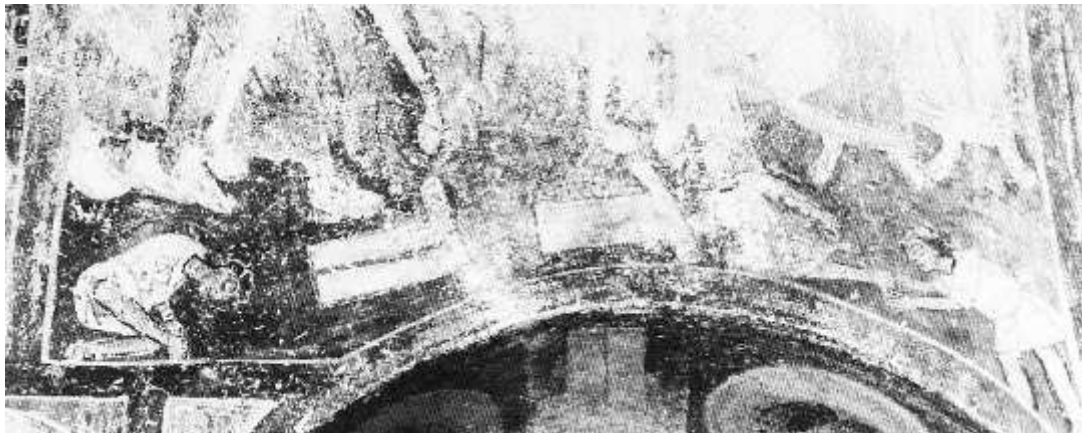
N. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.



Εικ. 37

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, η ψηλάφηση του Θωμά.

N. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.



Εικ. 38

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, η Βαιοφόρος (λεπτομέρεια), ο "απακανθιζόμενος".

N. COUMBARAKI-PANSÉLINOY, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976.



Εικ. 39
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, η Σταύρωση (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 40
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός.
Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΔ', (1987-1988).



Εικ. 41

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, ο άγιος Τρύφων.

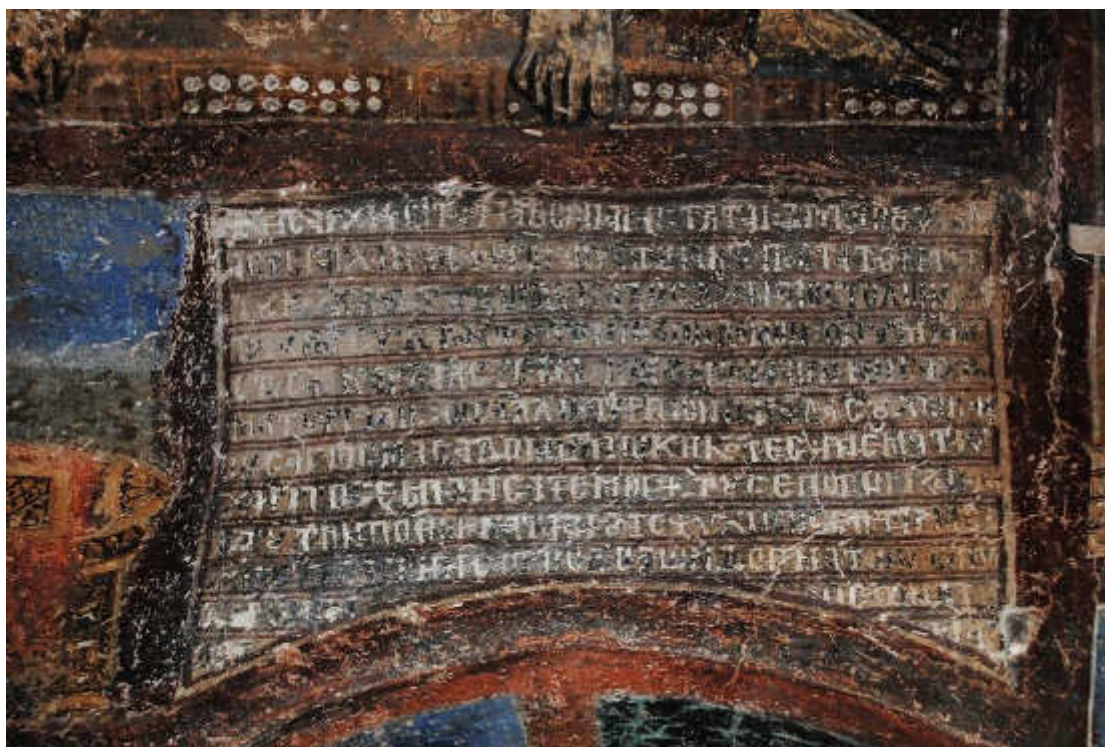
Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΔ', (1987-1988).



Εικ. 42

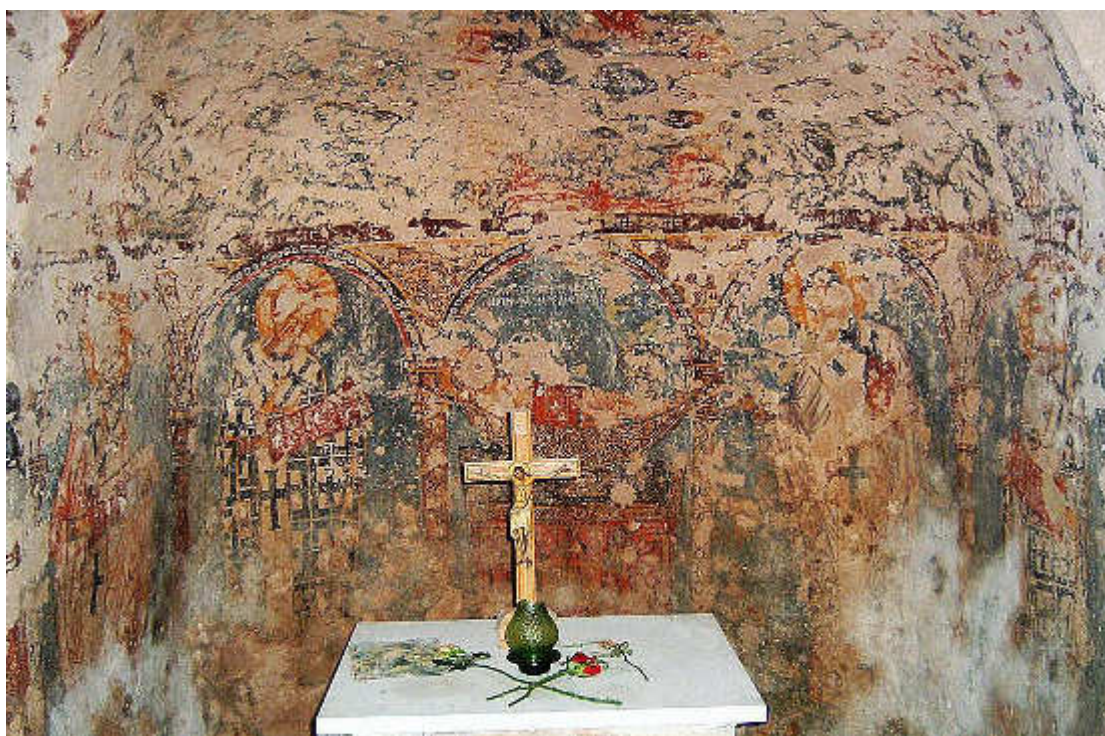
Άγιος Πέτρος Καλυβίων, ο άγιος Μάμας.

Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΔ', (1987-1988).



Εικ. 43

Άγιος Πέτρος Καλυβίων, η πρώτη επιγραφή του νάρθηκα (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 44

Σπηλιά Πεντέλης, Άγιος Σπυρίδων, οι Ιεράρχες στο Ιερό Βήμα (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 45
Σπηλιά Πεντέλης, Μιχαήλ Χωνιάτης, ΒΧΜΑ, (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 46
Σπηλιά Πεντέλης, η αγία Αικατερίνη, ΒΜΧΑ, (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 47
Σπηλιά Πεντέλης, ο Παντοκράτωρ, ΒΜΧΑ, (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 48
Άγιοι Θεόδωροι στις Αφίδνες, λεπτομέρεια της Σταύρωσης.
ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος}-19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 49

Άγιοι Θεόδωροι στις Αφίδνες, στρατιωτικός άγιος (ο άγιος Γεώργιος;).

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 50

Άγιος Γεώργιος στον Ωρωπό, διάκονος, ενδεχομένως ο Εύπλους, (προσωπικό αρχείο).
ΒΧΜΑ.



Εικ. 51

Άγιος Γεώργιος στον Ωρωπό, οι άγιοι Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός και Ιωάννης ο Χρυσόστομος (προσωπικό αρχείο).

ΒΧΜΑ



Εικ. 52

Άγιος Νικόλαος στο κοιμητήριο Καλάμου, η Γέννηση αριστερά και ο Ευαγγελισμός δεξιά (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 53

Άγιος Αθανάσιος Μεγάρων, η αγία Κυριακή (προσωπικό αρχείο).
ΒΜΧΑ



Εικ. 54

Άγιος Γεώργιος στον Ορκό, σπάραγμα μορφής αγίου.
Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 55

Άγιος Γεώργιος στον Ορκό, σπάραγμα ασπίδας.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 56

Άγιοι Τεσσαράκοντα Συκαμίνου Αττικής, οι τοιχογραφίες του ιερού Βήματος.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 57

Άγιοι Τεσσαράκοντα Συκαμίνου Αττικής, ο άγιος Αθανάσιος(;).

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 58

Άγιοι Τεσσαράκοντα Συκαμίνου Αττικής, ο άγιος Νικόλαος.

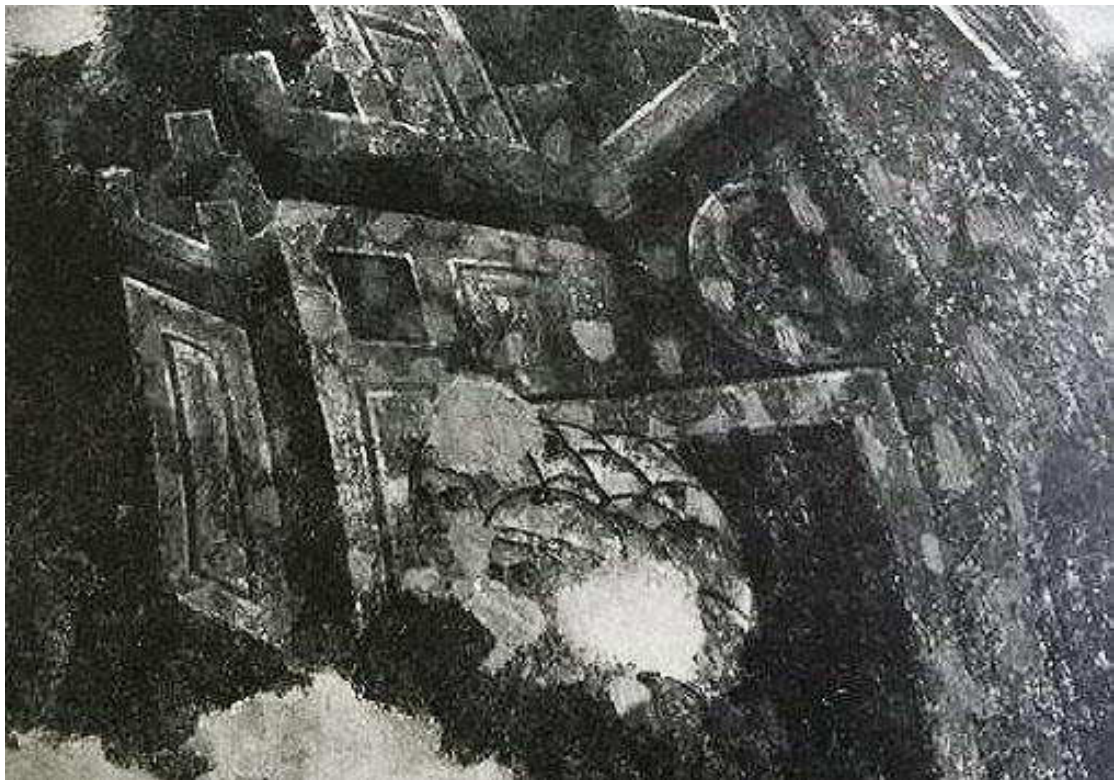
ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 59

Άγιοι Τεσσαράκοντα Συκαμίνου Αττικής, ο άγιος Κωνσταντίνος.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 60

Άγιος Δημήτριος Σαρωνικού, τα τείχη της Ιερουσαλήμ, (λεπτομέρεια από την Βαιοφόρο).

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρ. ΑΝΔΡΕΑΔΗ, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969.



Εικ. 61

Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, Πλάκα, η Ανάληψη (προσωπικό αρχείο).

Ε.ΓΚΙΝΗ-ΤΣΟΦΟΠΟΥΛΟΥ, Νεώτερα από τη συντήρηση των βυζαντινών μνημείων στα Μεσόγεια, *Πρακτικά της Γ΄ Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής, Καλύβια Αττικής, 5-8 Νοέμβρη 1987*, Καλύβια 1988.



Εικ. 62

Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, Πλάκα, Απόστολοι, λεπτομέρεια της Ανάληψης (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 63

Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, Πλάκα, ο άγιος Γεώργιος (;).

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 64

Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, Πλάκα, ο άγιος Δημήτριος (;).

Ε. ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Αθήναι, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, ΑΑΑ, 8, 1975.



Εικ. 65

Ταξιάρχης Δάγλα στο Μαρκόπουλο, οι τοιχογραφίες του Ιερού Βήματος.

Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής, ΔΧΑΕ περ. Δ', 8, 1975-76.



Εικ. 65

Ταξιάρχης Δάγλα στο Μαρκόπουλο, ο άγιος Παντελεήμων (αριστερά) και οι προφήτες Μιχαίας και Ιωήλ.

Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής, ΔΧΑΕ περ. Δ', 8, 1975-76.



Εικ. 67

Ταξιάρχης Δάγλα στο Μαρκόπουλο, η αγία Θεοδότη (αριστερά) και οι προφύητες Δανιήλ και Μαλαχίας.

Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής, ΔΧΑΕ περ. Δ', 8, 1975-76.



Εικ. 68

Ταξιάρχης Δάγλα στο Μαρκόπουλο, ο άγιος Δαμιανός και οι προφύητες Ηλίας και Ελισσαίος.

Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής, ΔΧΑΕ περ. Δ', 8, 1975-76.



Εικ. 69

Παναγία στην Μερέντα, η κοινωνία των Αποστόλων.

ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ Ν., *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976.



Εικ. 70

Παναγία στην Μερέντα, η κοινωνία των Αποστόλων.

ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ Ν., *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976.



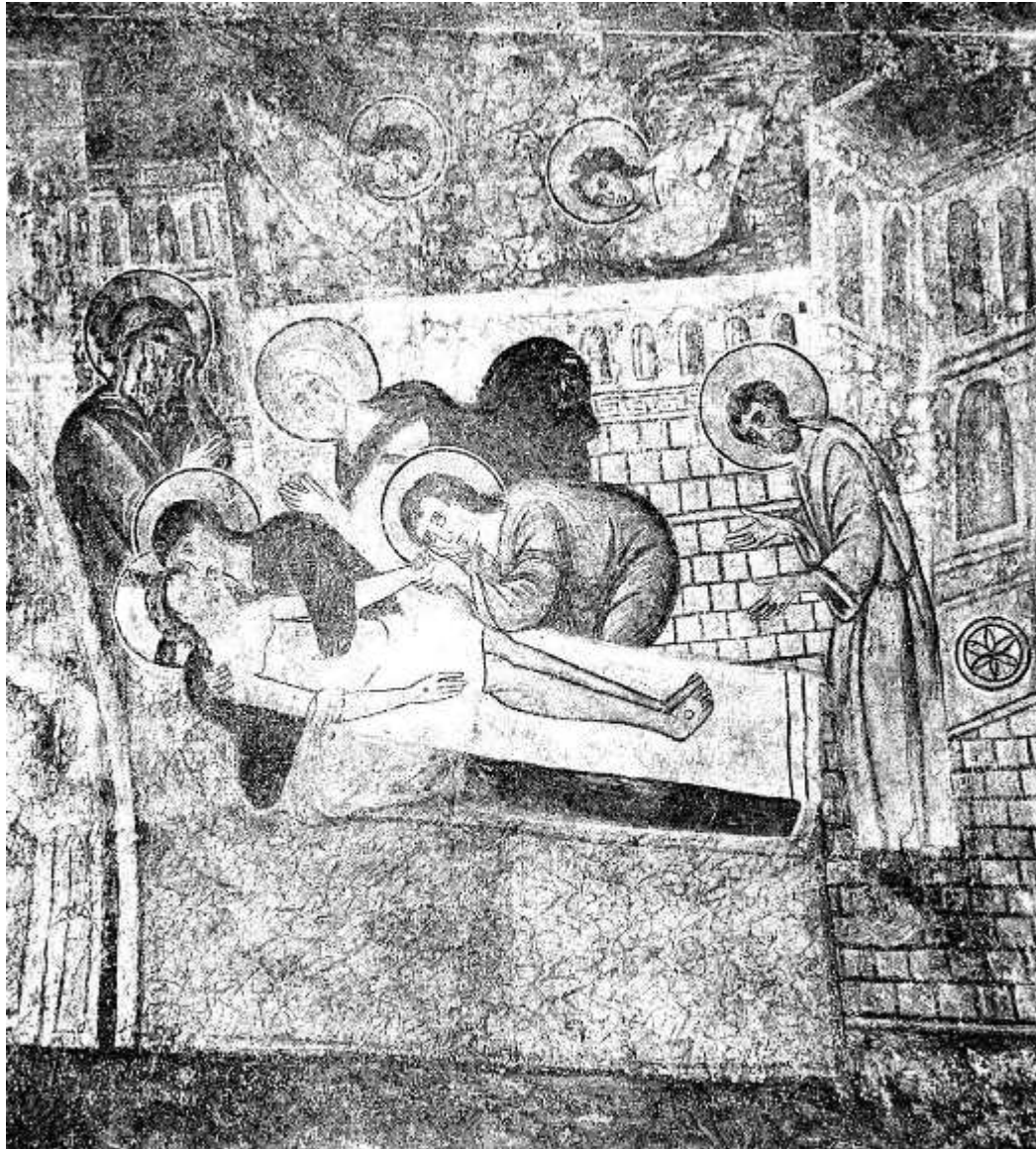
Εικ. 71
Παναγία στην Μερέντα, η Βάπτιση.

ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ Ν., *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976.



Εικ. 72
Παναγία στην Μερέντα, η Μεταμόρφωση.

ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ Ν., *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976.



Εικ. 73

Παναγία στην Μερέντα, ο Επιτάφιος Θρήνος.

ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ Ν., *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976.



Εικ. 74

Παναγία στην Μερέντα, οι άγιοι Τεσσαράκοντα.

ΚΟΥΜΒΑΡΑΚΙ-ΠΑΝΣΕΛΙΝΟΥ Ν., *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976.



Εικ. 75

Άγιος Νικόλαος στην πέτρα Βαρυμπόμπης, νοτιοανατολικό λοφίο του τρούλου, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος.

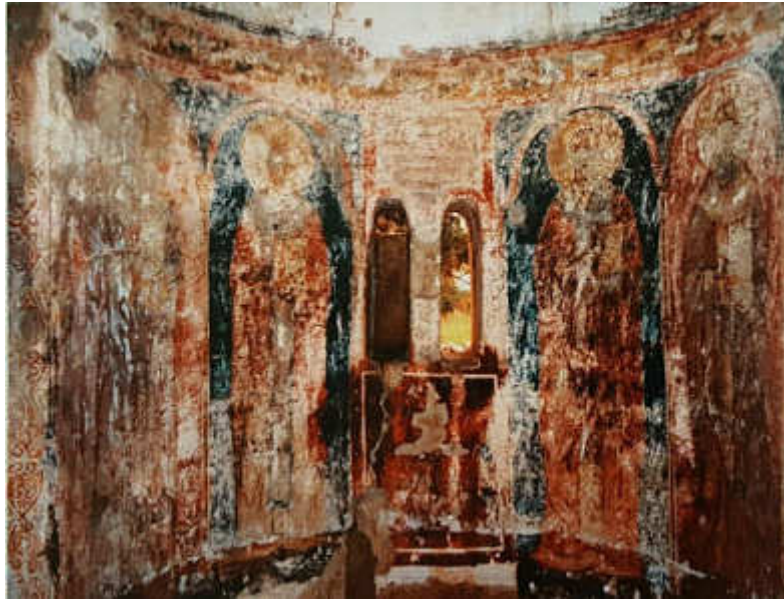
ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 76

Άγιος Νικόλαος στην πέτρα Βαρυμπόμπης νοτιοδυτικό λοφίο του τρούλου, ο ευαγγελιστής Μάρκος.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 77

Σωτήρας Χριστός στον Ελαιώνα Μεγάρων, οι τοιχογραφίες του Ιερού Βήματος.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 78

Σωτήρας Χριστός στον Ελαιώνα Μεγάρων, ο Παντοκράτωρ.

Α. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής*, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. 8, 1975-76.



Εικ. 79

Σωτήρας Χριστός στον Ελαιώνα Μεγάρων, ο Μυστικός Δείπνος.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 80

Σωτήρας Χριστός στον Ελαιώνα Μεγάρων, ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 81

Σωτήρας Χριστός στον Ελαιώνα Μεγάρων, ο άγιος Γεώργιος.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 82

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος τεταρτοσφαίριο αψίδας ιερού Βήματος, ο Ιησούς.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 83

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, τεταρτοσφαίριο αψίδας ιερού Βήματος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 84

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, οι ιεράρχες Αθανάσιος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 85

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, οι ιεράρχες Βασίλειος και Γρηγόριος Νύσσης.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 86

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, ο ευαγγελιστής Μάρκος.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 87

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, το συμπόσιο του Ηρώδη (λεπτομέρεια).

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 88

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, η εις Άδου κάθοδος.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 89

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, ο άγιος Νέστωρ(;).

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 90

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, ο άγιος Δημήτριος.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 91

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, ο άγιος Γεώργιος.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 92

Σωτήρας κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, η αγία Μαρίνα.

ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Εικ. 93

Άγιος Δημήτριος Καρδατά, η Πλατυτέρα (λεπτομέρεια).

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 94

Άγιος Δημήτριος Καρδατά, άγγελος.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 95

Άγιος Δημήτριος Καρδατά, απόστολοι από την Ανάληψη.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 96

Άγιος Δημήτριος Καρδατά, απόστολοι από την Ανάληψη.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 97

Μεταμόρφωση του Σωτήρος (Αγία Σωτήρα) Αμαρουσίου, ο άγιος Νικόλαος.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 98

Μεταμόρφωση του Σωτήρος (Αγία Σωτήρα) Αμαρουσίου, ο Μελιζόμενος.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, *Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής*, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 99

Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ο Νηστευτής Αχαρνών, ο αρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια από την παράσταση της Πλατυτέρας).

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 100

Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ο Νηστευτής Αχαρνών, ιεράρχης.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 101

Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ο Νηστευτής Αχαρνών, η Αποκαθήλωση.

ΣΤ. ΜΟΥΖΑΚΗΣ, Βυζαντινές-Μεταβυζαντινές εκκλησίες της Βόρειας Αττικής, (12^{ος} -19^{ος} αιώνας), Αθήνα 2010.



Εικ. 102

Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, η αγία Γλυκερία (προσωπικό αρχείο).



Εικ. 103

Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος.

Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες της Ομορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.



Εικ. 104

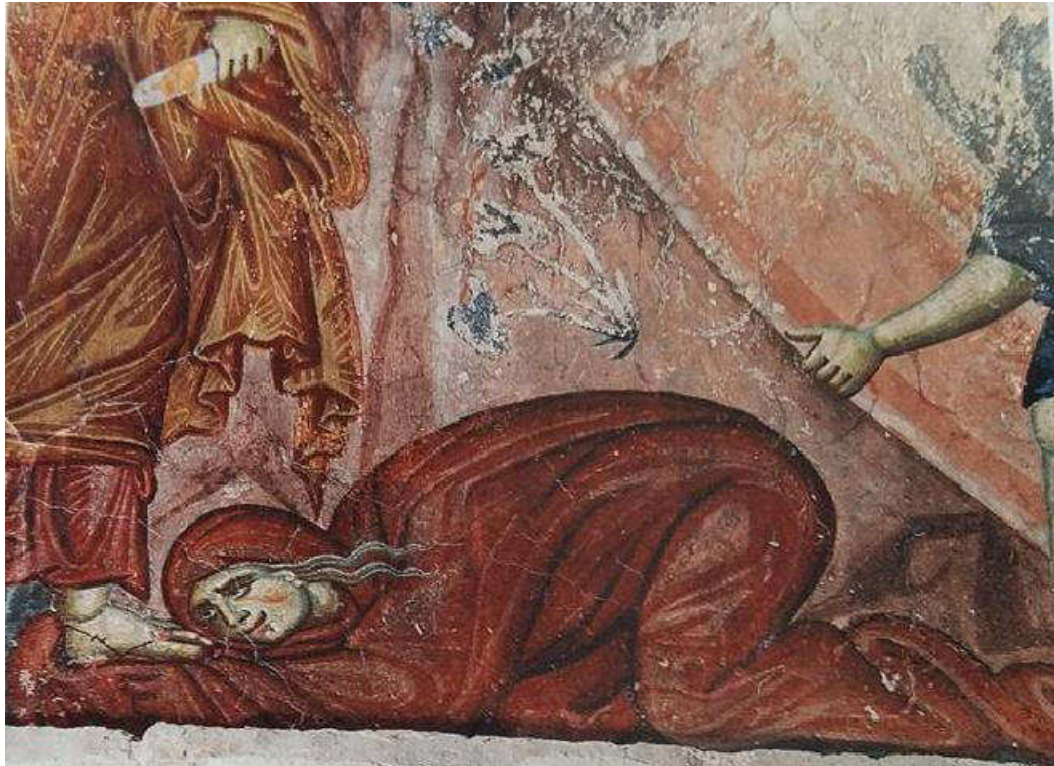
Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, η έγερση του Λαζάρου(προσωπικό αρχείο).



Εικ. 105

Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, ο Παντοκράτωρ.

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 106

Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, η Μαρία Μαγδαληνή(;), λεπτομέρεια από την Βαιοφόρο.

Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ψηφιδωτά και Τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας, ΑΘΗΝΑΙ. Από την κλασική εποχή έως σήμερα (5ος αι. Π.Χ. – 2000 μ. Χ.), Αθήνα 2000.



Εικ. 107

Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, ο Βαλαάμ με τον άγγελο και η θυσία του Αβραάμ.

Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ-ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.



Εικ. 108

Άγιος Βλάσιος Μεγάρων, διακοσμητικό θέμα.

Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 109

Άγιος Βλάσιος Μεγάρων, διακοσμητικό θέμα.

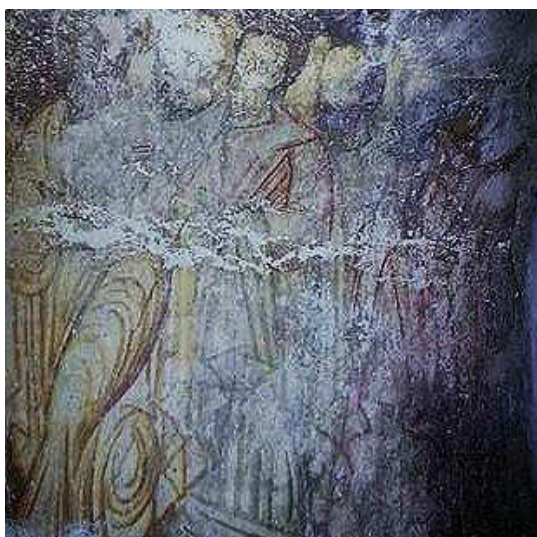
Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ *Βυζαντινές Εκκλησίες στον κάμπο των Μεγάρων*, Αθήνα 2007.



Εικ. 110

Αγία Τριάδα, Μάζι Μεγάρων, ο Χριστός, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

ΓΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (Αρχιμ.), *Μεγαρέων Ψυχής Καταφύγια*, Μέγαρο 1998.



Εικ. 111

Αγία Τριάδα, Μάζι Μεγάρων, απόστολοι, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

ΓΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (Αρχιμ.), *Μεγαρέων Ψυχής Καταφύγια*, Μέγαρο 1998.



Εικ. 112

Αγία Τριάδα, Μάζι Μεγάρων, ο άγιος Ζωσιμάς και η σία Μαρία η Αιγυπτία.
ΓΡ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ (Αρχιμ.), *Μεγαρέων Ψυχής Καταφύγια*, Μέγαρα 1998.



Εικ. 113

Προφήτης Ηλίας στο Σταροπάζαρο, η Πλατυτέρα (προσωπικό αρχείο).
ΒΜΧΑ